MUZEALNICTWO

POZNAŃ 1961

Bibl. Publ. m. st. W-wy

MUZEALNICTWO

NR 10

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI

MUZEALNICTWO

NR 10

WARSZAWA — POZNAŃ 1961
ZARZĄD MUZEÓW I OCHRONY ZABYTKÓW

069(438)(05)

REDAGUJE KOLEGIUM:

DOC. DR JANUSZ DURKO, DOC. DR KAZIMIERZ MALINOWSKI,
PROF. DR BOHDAN MARCONI, PROF. DR KSAWERY PIWOCKI,
PROF. DR ZDZISŁAW RAJEWSKI

Redaktor Naczelny: DOC. DR KAZIMIERZ MALINOWSKI
Sekretarz Redakcji: MGR ANNA DOBRZYCKA

FOTOGRAFIE WYKONALI:

Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego Poznań: 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 120, 121, 122; Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego, Kraków: 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63; Pracownia Fotograficzna Muzeum Pomorskiego, Gdań k: 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45; Muzeum Metrologiczne, Warszawa: 64, 65, 66; Instytut Zoologiczny PAN, Warszawa: 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83; T. Biniewski: str. 7; J. Kotecki Łowicz: 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33; W. Paszkowski, Białystok: 55; M. Spoz: 3. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11; L. Sempoliński, Warszawa: 47, 48, 49, 51, 53; H. Świątkowski: 29; N. Szpitter: 68, 69, 70, 71; J. Uklejewski: 67, 68.

Okładkę projektował: JÓZEF SKORACKI
Redakcja techniczna: WINCENTY BASIŃSKI

Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków Warszawa—Poznań 1961 r. Nakład 1000 + 20 egz. Ark. wyd. 22,6. Ark. druk. 20. Papier ilustr., kl. V, 80 g, 61×86 cm/8. Oddano do składania 25. I. 61. Podpisano do druku 20. VIII. 61. Druk ukończono w wrześniu 1961 r. Zakłady Graficzne im. M. Kasprzaka w Poznaniu. Zam. 535/61 — E-3.

SPIS TREŚCI

MATERIAŁY

		str
Zdzisław Żygulski	— 150-lecie Puław	8
Jerzy Kubczak	— Wazy antyczne w kolekcji gołuchowskiej . .	24

MUZEA I WYSTAWY

Jan Wegner	— Muzeum w Łowiczu	32
Alicja Łuka	— Osiągnięcia i plany Oddziału Archeologicznego Muzeum Pomorskiego w Gdańsku	44
Stanisław Brzostowski	— Muzeum w Białymstoku	57
Andrzej Kopff	— Z plastyką polską przez Daleki Wschód . . .	69
Stefan Górzyński, Jerzy Szydłowski	— Muzeum Metrologiczne w Warszawie . . .	79
Tomasz Czayka	— Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni . . .	83
Jerzy Świecimski	— Ewolucja kręgowców — wystawa w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie	89

MISCELLANEA

Jan Białostocki	— Muzea w Hiszpanii: 1958	94
Janusz Lehmann	— Z problemów konserwacji zabytków żelaznych .	105
Janusz Lehmann	— Na marginesie konserwacji wyrobów srebrnych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu .	113
Jerzy Świecimski	— Gabloty w nowych muzeach przyrodniczych . .	119
Ludgarda Talarowska	— O program rozwoju muzeów Okręgu Lubuskiego .	125

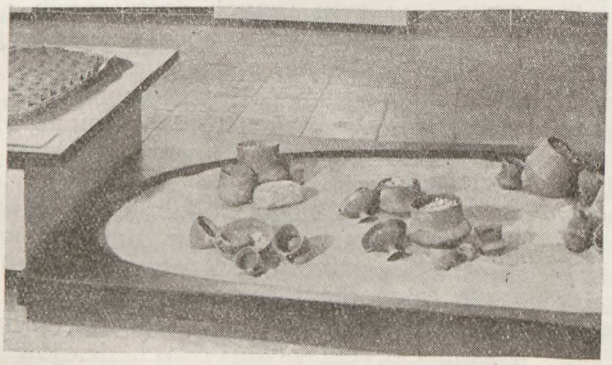
KRONIKA

Andrzej Ryszkiewicz	— Wydawnictwa muzeów polskich w latach 1958—59	130
Maria Charytańska, Antonina Rogalanka	— Bibliografia muzealnictwa	138
	Kronika muzealnictwa artystycznego za rok 1959	146
	RESUMES	157

1000-lecie PAŃSTWA POLSKIEGO

... Wśród wielkich wydarzeń naszych dziejów, do których sięgać będziemy pamięcią w roku bieżącym i w latach najbliższych, czasy które obejmuje wystawa, zajmują szczególne miejsce; stanowią bowiem punkt wyjściowy naszych historycznych tradycji. ...

Z przemówienia Ministra Galińskiego na otwarciu wystawy: „Początki Państwa Polskiego".



MATERIAŁY

Zdzisław Żygulski (jun)

150-LECIE PUŁAW[1)]

SIŁA IDEI

Świetny cykl rysunków Barbary Czernof wydany w albumie litografii Armanda Cassagne ukazuje stan Puław w ćwierć wieku po katastrofie powstania listopadowego[2)]. Sądząc z tych widoków można by przypuszczać, że nie wiele zmieniło się w Puławach od początku w. XIX, epoki świetności, którą utrwalił w swych dziełach J. P. Norblin (*ryc. 1*). Na skarpie wiślanej dumnie piętrzy się Świątynia Sybilli, biją fontanny z sadzawki przed pałacem, sentymentalne pary przechadzają się po parku, rybacy pochyleni nad łachą z łódek ciągną więcierze. Tylko odmienne stroje świadczą o postępie czasu i mody (*ryc. 2*). Mniej więcej w tym samym okresie austriacki akwarelista Willibaid Richter przejeżdżając przez Puławy wykonał kilka rysunków Domu Gotyckiego. Okazuje się, że w ścianach tego budynku muzealnego wciąż tkwiły jeszcze charakterystyczne dla puławskiego kolekcjonerstwa zabytki; ułamki rzeźb i architektury, lapidarne inskrypcje i kamienne herby, urny i wazy prehistoryczne, a nawet okazy broni, żelazne emblematy architektoniczne, klucze i ozdobne kraty. U szczytu ścian i w arkadach podcieni wciąż jeszcze widniały wawelskie głowy rzeźbione w drzewie, uratowane ongiś przez Izabelę Czartoryską z ruiny stropu sali poselskiej.

Ewakuacja zbiorów puławskich w tragicznych dniach powstania dokonana bez udziału właścicieli zbiorów, zmuszonych do bezzwłocznego uchodzenia z kraju, ewakuacja pospieszna, przeprowadzona przez ludzi rozumiejących ogólnonarodowe znaczenie tego muzeum, nie objęła wszystkich jego elementów. Pozostawiono na miejscu większość muzealnego sprzętu: szafy, witryny i postumenty, jak również wspomniane wyżej rzeźby i inne zabytki wmurowane w ściany Domu Gotyckiego. Niemniej ogromna, zasadnicza część muzealiów opuściła Puławy. Zabytki ukryto w różnych miejscach, nieliczne wpadły potem w ręce carskie, ocalałe zaś udało się wywieść za kordon. Pomimo to nastąpiło rzeczywiste rozbicie zbiorów, unicestwienie ich jako dobra społecznego, skazanie na emigrację. Nie zdołano wszelako rozbić idei, która w ciągu 30 lat istnienia puławskiego muzeum wyrosła wokół tych zbiorów, wytworzyła swoistą aurę i zrodziła prawdziwy *genius loci*.

Muzeum puławskie założone z początkiem w. XIX, znane potem jako najstarsze muzeum historyczne na ziemiach polskich, było tworem oryginalnym. Sztuka jako taka, choć w zbiorach puławskich zajmowała dostojne miejsce, przecież nie była zasadniczą treścią tych zbiorów (jak na przykład było w galerii króla Stanisława Augusta i w tylu innych ówczesnych kolekcjach magnackich). Od samego założenia muzeum puławskie posiadało szeroko zakrojony i bardzo ambitny program polityczno-społeczny, nacechowany patriotyzmem i romantyzmem. Muzeum to niejako wyprzedzało i wypowiadało własnymi sposobami wielką epokę polskiego bytu narodowego i kulturalnego. Podobnie jak wiele lat później największy z naszych romantyków zamknął szlachecką przeszłość Rzeczypospolitej i epopeę walk niepodległościowych w nieśmiertelnych strofach Pana Tadeusza, tak Świątynia Sybilli i Dom Gotycki zawarły tych dziejów realne rekwizyty, by uchronić je dla przyszłych pokoleń.

Trudno jest znaleźć w dziejach kultury przykład podobnie mocnego oddziaływania muzeum na życie społeczeństwa i narodu. Wpływ ten był bez wątpienia zależny od siły politycznej jaką reprezentowali w tym czasie Czartoryscy, niemniej podkreślić trzeba, że w całym systemie polityki Czartoryskich puławskie muzeum stanowiło odrębną i nieomal autonomiczną instytucję pod egidą ks. Izabeli, instytucję będącą niekiedy w wyraźnej opozycji do głównego nurtu owej polityki. To przeciwstawienie polegało na bezkompromisowej wierze w skuteczność walki zbrojnej przeciwko wszystkim trzem państwom zabor-

Ryc. 1. *Świątynia Sybilli.* Według rysunku J. P. Norblina.

czym, wyrażało się w kulcie Tadeusza Kościuszki, ks. Józefa Poniatowskiego i w sympatiach napoleońskich. I właśnie w roku 1809 inaugurując Dom Gotycki mogła Izabela wypisać na jego murach entuzjastyczne słowa: *„Oby odtąd zwycięstwa nasze zatrzeć mogły pamięć klęsk doznanych!"*. Stała się wtedy rzecz zarówno nie znana w historii wojen, jak i nie notowana w kronikach muzealnych. Po bitwie raszyńskiej wojsko polskie maszerując na południe przeciwko Austriakom wybrało drogę przez Puławy, aby hołd złożyć relikwiom i pamiątkom narodowym zgromadzonym w panteonie sławy, w Świątyni Sybilli. Do dziś zachowała się księga honorowa otwarta na tę okazję przez Izabelę Czartoryską, zawierająca wiersz dedykacyjny jej pióra oraz podpisy około 1500 żołnierzy, oficerów i generałów polskich. Jest to jedyny w swoim rodzaju zbiór autografów, a zarazem oczywisty dowód więzi ideowej pomiędzy wojskiem narodowym i muzeum puławskim[3]. Kongres wiedeński kończył wczesną i bohaterską epokę puławską, a chociaż niósł rozczarowanie, nie przerwał rozwoju muzeum i nie złamał wiary w możliwość odzyskania pełnej niepodległości. Istnieją dowody na to, że Puławy odegrały doniosłą rolę w ideowym przygotowaniu powstania listopadowego. Świadczą o tym między innymi dalsze zachowane księgi zwiedzających zawierające setki podpisów żołnierskich i oficerskich. Odwiedzali Puławy oficerowie napoleońscy wracający do ojczyzny. Potem znów przybywali oficerowie nowoutworzonych pułków Królestwa Kongresowego, a obok świetnych nazwisk uczestników wszystkich minionych kampanii zjawiać się poczęły nazwiska należące do ludzi, którzy mieli się okryć sławą w przyszłych walkach. Byli wśród nich również i podchorążowie, główni aktorzy niedalekiej Nocy listopadowej.

Rząd carski w pełni zdawał sobie sprawę z roli jaką odegrały Puławy w polskim ruchu niepodległościowym i po upadku powstania z całą bezwzględnością przystąpił do niszczenia tego ośrodka. Adam Jerzy Czartoryski jako prezes powstańczego Rządu Narodowego skazany został zaocznie na śmierć. Rozległe dobra Czartoryskich, wśród nich oczywiście i Puławy, uległy konfiskacie i oddano je w administrację Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu. Około r. 1840 zapadła decyzja przeniesienia z Warszawy do Puław rosyjskiego Aleksandryjskiego Instytutu Wychowania Panien. Dla tego celu przeprowadzono gruntowną przebudowę pałacu. Sama nazwa Puław wydawała się carskiemu rządowi niebezpiecznym symbolem, to też w r. 1845 wydano „ukaz" nadający miejscowości nazwę „Nowa Aleksandria" (na cześć cara Aleksandra I, względnie, jak sądzą niektórzy, dla uczczenia Aleksandry Teodorówny, żony Mikołaja I, „patronki" rzeczonego instytutu). Po pewnym czasie nową orientację polityczną w Królestwie wprowadziły rządy margrabiego Aleksandra Wielopolskiego, wroga ideologii powstańczej, rzecznika ugody z caratem, dążącym do usprawnienia administracji i spolszczenia oświaty. W r. 1862 Instytut Wychowania Panien przeniesiono z powrotem do Warszawy, zaś w pałacu puławskim zainstalowano Instytut Politechniczny i Rolniczo-Leśny utworzony w miejsce kilku zlikwidowanych szkół politechnicznych w Warszawie i w Łodzi oraz Instytutu Agronomicznego w Marymoncie (założonego w r. 1816). Większość katedr i zakładów

nowopowstałej Politechniki powierzono wybitnym specjalistom polskim. Na uczelnię zapisało się ponad 400 słuchaczy i wykłady rozpoczęto zgodnie z planem. Ale już w styczniu r. 1863 wybuchło powstanie i na terenie lasów żyrzyńskich pojawiły się pierwsze zbrojne oddziały. Znowu odżyły tradycje historyczne miejsca. Na wielkim wiecu przed Świątynią Sybilli studenci zaprzysięgli wierność sprawie narodowej i uchwalili przystąpienie do walki z caratem. Większość ich poległa potem w bitwach pod Żyrzynem, Słupczą i Dwikozami [4]. W kilka lat po zdławieniu powstania rząd carski przypuścił nowy atak przeciwko polskości Puław. Oficjalnie zamknięto polską politechnikę, która zresztą po stracie studentów miała już jedynie charakter placówki naukowo-badawczej. Na to miejsce mocą „najwyższego" postanowienia powołano do życia w r. 1869 „Nowoaleksandryjski Instytut Gospodarstwa Wiejskiego i Leśnictwa" z rosyjskim językiem wykładowym.

W tym samym roku wydano rozkaz wyrwania ze ścian Domu Gotyckiego wszelkich emblematów, pamiątek i inskrypcji, śladów dawnego muzeum. Obiekty te częściowo zniszczono, te zaś których zniszczenie nie było łatwe, rzucono na stos w dolnym pomieszczeniu Sybilli. Tylko niektóre zabytki wzbudziły łakomstwo łupieżców i przewiezione zostały do muzeum Rumiancewa w Moskwie. Taki los spotkał owe wawelskie rzeźbione głowy w liczbie 24 sztuk. Niedługo przed wybuchem I wojny światowej odkrył je we wspomnianym muzeum Marian Morelowski; potem zaś, już za zgodą rządu radzieckiego, rewindykowano je do kraju. Powróciły one na swoje pierwotne miejsce do sali poselskiej królewskiego zamku na Wawelu.

Tak więc pod koniec w. XIX mogło się zdawać, że puławskie budynki muzealne, odarte ze wszystkiego, pozbawione treści, czeka niechybna zagłada — pełną ruinę miał sprowadzić już sam czas.

Powstanie styczniowe było ostatnim, agonijnym zrywem polskiego romantyzmu politycznego w w. XIX. Romantyzm schodził ze sceny polskiej w zakrwawionej szacie. Nastawała nowa era, w której naród, jeśli nie chciał zginąć, musiał zaleczyć swe rany. Jedyną racją stanu był pozytywizm, żmudna praca „od podstaw", ekonomiczne i kulturalne podniesienie narodu ogromnie w rozwoju zacofanego.

Nowy sposób myślenia nie ominął Puław. Z całego dorobku przeszłości wybrano gałąź, która miała się rozwinąć, zakwitnąć i wydać owoce w przyszłości. Puławskie ogrody i parki, sady i łąki, krzewy i drzewa, sadzone niegdyś pod zapobiegliwym okiem Izabeli Czartoryskiej, użytkującej doświadczenie własne i sztukę obcych specjalistów, stały się teraz podstawą, źródłem i polem działania znacznej grupy ludzi, którzy w rozkwicie gospodarki rolnej kraju widzieli ratunek i rozwiązanie palących potrzeb. Instytucją koncentrującą te pracę stał się wspomniany instytut rolniczy. Choć z biegiem lat uległ on coraz silniejszej rusyfikacji, przecież znaczną część grona nauczycielskiego i studentów stanowili Polacy. Wśród rosyjskiej kadry profesorskiej było wielu uczonych o sławie światowej, przy tym ludzi, którym obcy był narodowy szowinizm, którzy chętnie nawiązywali współpracę z Polakami Z instytutu puławskiego wyszedł cały szereg doskonałych specjalistów, badaczy, eksperymentatorów, teoretyków i praktyków w rozległej dziedzinie uprawy roślin i hodowli zwierząt. Nie brakło też pośród wychowanków instytutu ludzi, których gorący patriotyzm i świadomość polityczna wiodły na inne pola działalności. Wystarczy tu wymienić Andrzeja Struga oraz Ludwika Waryńskiego.

Tymczasem idea muzealna zrodzona na ziemi puławskiej i z tej ziemi przemocą wyrwana, przeszczepiona za granicę, w warunkach Wielkiej Emigracji Polskiej w Paryżu wydała nowy plon. Zbiory Czartoryskich, których trzon stanowiły pamiątki puławskie, zostały dzięki zabiegom kolekcjonerskim Władysława Czartoryskiego, wnuka Izabeli, bardzo poważnie powiększone. Jednakże w nowym otoczeniu, w oderwaniu od kraju, zmieniły się nie tylko metody pozyskiwania zabytków (nie było już mowy o wydatnym poparciu społeczeństwa), ale i ogólny kierunek ideowy kształtujący oblicze tych zbiorów. — Humanistyczny i antropocentryczny postulat filozofii oświecenia, który z kolei stał się zdobyczą społeczną epoki Wielkiej Rewolucji i romantyzmu, zaważył na ideologii puławskiej. W zakresie muzeologicznym wykształciło się tam pojęcie „pamiątki historycznej", której nie tyle obiektywna wartość przedmiotu zabytkowego, ile jego wartość interpretacyjna miała znaczenie zasadnicze.

Natomiast w drugiej połowie wieku, pod wpływem nowych, krytycznych i obiektywistycznych prądów filozoficznych zdecydowanie przesunięto punkt uwagi na czysto artystyczny, a także naukowy walor gromadzonych zabytków. Wzbogacone o całe zespoły świetnych obiektów z zakresu sztuki starożytnej, malarstwa nowożytnego, a szczególnie rzemiosła artystycznego, Muzeum Czartoryskich stanęło w rzędzie instytucji znanych i cenionych w świecie. Gdy urządzano je w Krakowie w roku 1876, nie zapomniano w pierwszej sali wmurować napisu puławskiego: „PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI", lecz wymowa ekspozycji krakowskiej w bardzo ograniczonym stopniu nawiązywała do dawnej tradycji. Większość puławskich pamiątek historycznych zgromadzono w niedostępnej dla publiczności wystawie magazynowej, w salach zwanych „Ciekawościami". Inne zabytki puławskie rozproszono pośród wielu nowonabytych dzieł sztuki obcej i krajowej. Z rozmaitych powodów pierwotna idea puławska została przyćmiona, a poszczególne obiekty puławskie w nowym muzeum pełniły już inną rolę.

Kształt i wyraz Muzeum Czartoryskich w Krakowie, ustalony w ciągu ostatniej ćwierci w. XIX, nie uległ żadnym zasadniczym zmianom aż do drugiej wojny światowej. A jednak niepostrzeżenie dokonywały się zmiany. Nie utrwalane i nie sprawdzane w badaniach naukowych wiadomości przekazywane tradycją mieszały się i zatracały. Powoli zacierała się świadomość znaczenia pierwotnej i późniejszej kolekcji [5]. Nie

Ryc. 2. *Dom Gotycki.* Według rysunku B. Czernof.

starano się nawiązać kontaktu z samymi Puławami. Wreszcie druga wojna światowa zadała zbiorom wielkie i niepowetowane straty.

ODRODZENIE PUŁAW

Również i Puławy doznały ciężkich ciosów w czasie dwóch wojen światowych. Zniszczenia wystąpiły w budowlach pałacowych, parkowych oraz w samym parku. Nie podzieliły wszakże Puławy losu tylu innych zabytków w Polsce i nie obróciły się w ruinę. Nader korzystną rolę opiekuńczą odegrał w tym względzie wspomniany instytut rolny, przechodzący zresztą rozmaite przeobrażenia i przybierający różne nazwy, który okazał się gospodarzem zapobiegliwym i dostatecznie silnym, aby przetrwać momenty najbardziej dla kraju krytyczne.

W okresie międzywojennym otoczono opieką konserwatorską oba parkowe budynki muzealne, odszukano nawet niektóre zabytki rzeźby i fragmenty architektoniczne wmurowując je ponownie w ściany Domu Gotyckiego. Akcja ta przeprowadzona przez ówczesnego konserwatora lubelskiego, Józefa Dutkiewicza, tuż przed r. 1939, była jakgdyby pierwszym gestem nawiązania do przerwanej tradycji. Nie pomyślano jednak wówczas w Puławach o współpracy z krakowskim Muzeum Czartoryskich.

Odrodzenie Puław jako ośrodka muzealnego, jako kolebki polskiego muzealnictwa, nastąpiło dopiero w ciągu ostatnich kilku lat. Sprawa ta stała się aktualna w związku z całym kompleksem zagadnień i realizacji związanych z dzisiejszymi Puławami, żywotnym i rozwijającym się

ośrodkiem życia kulturalnego, naukowego, turystycznego.

Inicjatywa Państwa zbiegła się z inicjatywą społeczną, przy czym wspólny cel złączył wysiłki ludzi rozmaitych zawodów oraz instytucje różnego typu. Zrozumienie dla sprawy tradycji puławskiej wykazał Instytut Uprawy Nawożenia i Gleboznawstwa (IUNG), spadkobierca poprzednich instytutów rolnych, obecny gospodarz pałacu, parku i całego zespołu budowli przynależnych. Za staraniem tego instytutu, przy współpracy wojewódzkiego konserwatora zabytków w Lublinie, przeprowadzono szeroko zakrojone roboty konserwatorskie.

Wreszcie na porządku dziennym stanęła sprawa odbudowania muzeum puławskiego. Zadania tego podjęło się Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze. Osobiście zaś, ofiarną pracą dla tego celu wyróżnił się mgr Zygmut Nowakowski, bibliotekarz IUNG. Kosztem znacznych wysiłków starano się przywrócić budynkom muzealnym ich swoisty historyczny wyraz, równocześnie przystąpiono do akcji gromadzenia eksponatów muzealnych. W tej ostatnio wymienionej kwestii nie odrazu znaleziono właściwą drogę: próbowano wypełnić powstające muzeum zabytkami sztuki ludowej, prehistorycznej, a nawet obiektami kwalifikującymi się do zbiorów przyrodniczych. Niebawem jednak zrozumiano, że muzeum to musi nawiązać do własnej tradycji historycznej. Jeszcze w r. 1951, w 150-lecie otwarcia Świątyni Sybilli, nie było mowy o możliwości urządzenia w Puławach odpowiedniej ekspozycji. Lecz w 8 lat później potrafiono w sposób świetny uczcić rocznicę inauguracji Domu Gotyckiego.

Realizacja Jubileuszowej Wystawy Puławskiej w r. 1959 była możliwa też dlatego, że od lat w różnych środowiskach historyków sztuki, w Warszawie, Krakowie, Lublinie i Poznaniu, prowadzono rozległe i wnikliwe studia nad Puławami, przy czym zastosowano nowoczesną metodę badań kompleksowych biorąc równocześnie na warsztat naukowy zagadnienia urbanistyczne, architektoniczne, ogrodowe, muzealne i biblioteczne.

BADANIA PROBLEMATYKI PUŁAWSKIEJ

Cały szereg prac na temat urbanistyki i architektury Puław podjęto na Uniwersytecie Warszawskim przy Seminarium Katedry Instytutu Sztuki prowadzonym przez prof. dra Stanisława Lorentza. Wyniki tych prac zostały już częściowo opublikowane drukiem, częściowo zaś udostępnione drogą referatów na sesjach naukowych. Wnikliwe studium mgra T. Jaroszewskiego i mgra J. Kowalczyka pozwala śledzić rozwój przestrzenny Puław od samych ich narodzin w w. XVII za czasów S. H. Lubomirskiego, aż do czasów obecnych[6]. Dzięki dotarciu do nowych źródeł archiwalnych (m. in. do tzw. „archiwum domowego" w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie, a przede wszystkim do dotychczas zapoznanego, a jak się okazało rewelacyjnego archiwum parafialnego we Włostowicach) wiedza nasza o współtwórcach puławskiego zespołu zabytkowego, o architektach, malarzach, rzeźbiarzach i ogrodnikach, rozszerzyła się bardzo poważnie[7]. Równocześnie na dotychczas u nas nieznane, kapitalne *pulavianum* natrafił mgr M. Kwiatkowski w Muzeum Narodowym w Sztokholmie. W grę wchodzi rysunek wykonany przez nieznanego autora szwedzkiego przedstawiający widok pałacu puławskiego w r. 1706 tuż przed zniszczeniem go na rozkaz Karola XII. Jest to zatem podstawowe źródło rozstrzygające sporny do tego czasu problem budowli tylmanowskiej[8].

Dzisiejsze wnętrze pałacu puławskiego, po licznych zniszczeniach, pożarach ,adaptacjach i przebudowach jest już zaledwie słabym echem dawnej świetności. Jak wyglądały pałacowe wnętrza w okresie rokoka, wykazał prof. S. Lorentz, odnajdując w r. 1956 w Gabinecie Graficznym Ermitażu w Leningradzie zespół 25 rysunkowych zdjęć pomiarowych pałacu z r. 1736 po wielkiej przebudowie prowadzonej przez architekta J. Z. Deybla. Salon I piętra, zwany „salą złotą", wykonany był podług projektu świetnego paryskiego artysty J. A. Meissoniera[9].

Pewne badania nad architekturą Puław w okresie Sieniawskich prowadził również prof. P. Bohdziewicz w ośrodku lubelskim[10]) oraz dr J. Lepiarczyk w Krakowie.

Problem puławskich założeń ogrodowo-parkowych został przedstawiony i zanalizowany w monumentalnym dziele prof. G. Ciołka „Ogrody polskie", przy czym autor ten w sposób dobitny podkreślił rewolucyjność metod zastosowanych przez Izabelę Czartoryską, koryfeuszkę romantyzmu[11].

Podstawowe źródła dla kwestii puławskiej znajdują się w krakowskim Muzeum Czartoryskich. Muzeum to, stanowiące własność prywatną od początku swego istnienia, oddano w służbę społeczeństwa.

W okresie powojennym przejęte w zarząd i użytkowanie państwa, w r. 1951 włączone zostało do Muzeum Narodowego w Krakowie w formie osobnego oddziału pod nazwą „Zbiory Czartoryskich". W związku z tą reorganizacją przeprowadzono pełną ewidencję zbiorów muzealnych i biblioteczno-archiwalnych. W wyniku szeroko zakrojonego planu naukowego opracowania zbiorów wydano drukiem w postaci szeregu katalogów działowych i rozpraw na temat poszczególnych zabytków lub całych ich grup. W pierwszym tomie rocznika muzealnego zamieszczono zarys historii zbiorów Czartoryskich napisany przez kierownika oddziału M. Wierzbickiego[12]. Sprawa opracowania pełnej monografii muzeum stała się aktualna. Postulaty zmierzające do realizacji tego zadania wysunięte zostały również przez środowiska pozakrakowskie, przy czym najbardziej charakterystyczny był tu głos mgr J. Powidzkiego w artykule na temat zbiorów Domu Gotyckiego w Puławach[13]. Artykuł ten był równocześnie ciekawym eksperymentem. Opierając się wyłącznie na drukowanym katalogu Domu Gotyckiego z r. 1828, zakładając rzekome nieistnienie kolekcji i różnych dokumentów archiwalnych z nią związanych, autor wykonał próbę interpretacji zbiorów, a rezultat tego zabiegu był na ogół trafny, choć zarówno metoda rzeczowego podziału tych

zbiorów, jak i niektóre punkty ich oceny wywołują zastrzeżenia.

Zaszczyt podjęcia pracy nad monografią zbiorów puławskich (jako pierwszej części historii muzeum) przypadł piszącemu te słowa. Zasadniczym celem pracy było ukazanie genezy, rozwoju i przemian zbiorów puławskich, przy czym szczególny nacisk położony został na muzeologiczną stronę zagadnienia. Tego rodzaju intelektualną rekonstrukcję umożliwiły zachowane elementy pierwotnego muzeum puławskiego, budynki Świątyni Sybilli i Domu Gotyckiego, zabytki przechowywane w Krakowie, ponadto ocalałe inwentarze, katalogi, dokumenty autentyczności, listy, pamiętniki, notatki i rysunki. Monografia ukończona została w r. 1958 i złożona w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego jako dysertacja doktorska.

Równocześnie bardzo szerokie i wnikliwe studia nad dziejami i treścią biblioteki Czartoryskich przeprowadzał w Krakowie mgr T. Frączyk.

Ten przegląd prac związanych z historyczną tematyką puławską nie jest bynajmniej kompletny. Ma jedynie na celu poinformowanie czytelnika o rozmiarze i kierunkach studiów podjętych po II wojnie światowej w Polsce Ludowej. Pełniejszy obraz otrzymało by się po uwzględnieniu pierwszych edycji i wznowień pamiętników ludzi z omawianej epoki, mocno złączonych z Puławami (J. U. Niemcewicz, Karol Sienkiewicz, Ksawery Prek), jak również po uwzględnieniu badań i wydawnictw z zakresu literatury kręgu puławskiego. Osobną wreszcie grupę tworzą publikacje naukowe puławskiego instytutu rolnego, zawierające również w pewnym zakresie tematykę historyczną.

WYSTAWA JUBILEUSZOWA w r. 1959

Wyniki wymienionych prac stanęły do dyspozycji organizatorów Jubileuszowej Wystawy Puławskiej w r. 1959. Z inicjatywą takiej wystawy wystąpiło w grudniu r. 1957 Muzeum Regionalne PTTK w Puławach, zwracając się o pomoc do Muzeów Narodowych w Krakowie i w Warszawie, oraz do Centralnego Zarządu Muzeów w Warszawie. Inicjatywa znalazła poparcie dyrektorów tych instytucji, wyasygnowano odpowiednie fundusze i w wyniku porozumienia powołano Komitet Organizacyjny złożony z przedstawicieli Ministerstwa Kultury i Sztuki, Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego, Muzeum Okręgowego w Lublinie, Instytutu Uprawy Nawożenia i Gleboznawstwa oraz miejscowych władz puławskich.

Komisarzem wystawy mianowano mgr Z. Nowakowskiego.

Wykorzystując plon dyskusji naukowej na tzw. „Sesji Puławskiej" w dniach 16 i 17 października 1958, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie i Katedrę Historii Sztuki Nowożytnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, zdecydowano się pod wspólną nazwą „jubileuszu" urządzić w Puławach następujących kilka ekspozycji:

1) wystawę historyczno-muzealną, — w Świątyni Sybilli i w Domu Gotyckim,
2) wystawę prac J. P. Norblina, — w Sali Gotyckiej puławskiego pałacu,
3) wystawę architektury zabytkowej Puław, — w sieni pałacowej,
4) wystawę historyczną ogrodów puławskich, — w Domu Chińskim,
5) wystawę historyczną instytutów rolniczych w Puławach.

Opracowanie scenariusza i zorganizowanie wystawy historyczno-muzealnej powierzono piszącemu te słowa. Było to zadanie zarazem wdzięczne i trudne. Szczegółowa analiza zbiorów puławskich pozwalała w teorii na pełną rekonstrukcję pierwotnej ekspozycji, w praktyce było to niemożliwe, choćby z tego tylko powodu, że znaczna ilość historycznych elementów muzealnych już bezpowrotnie zginęła. Ponadto należało się liczyc ze względami konserwatorskimi, z obecnymi warunkami zwiedzania, przede wszystkim zaś z niemożnością wypożyczenia niektórych zabytków puławskich znajdujących się w stałej ekspozycji w krakowskich Zbiorach Czartoryskich. Momentem sprzyjającym były fenomenalne wprost zalety obu budynków puławskich z punktu widzenia ich przydatności ekspozycyjnej.

URZĄDZENIE ŚWIĄTYNI SYBILLI

Budynek Świątyni Sybilli zbudowany w latach 1798—1801 pod kierunkiem architekta Piotra Aignera, podług planu inspirowanego względnie uzgodnionego z Izabelą Czartoryską, wzorowany był jak wiadomo, na słynnej antycznej świątyni Westy w Tivoli (w starożytnym sybillińskim Tibur). Aigner, który miał za sobą studia w Rzymie i był członkiem *socio di merito* Akademii św. Łukasza, musiał dysponować dokładnymi planami tej budowli, napewno zaś posługiwał się jej drewnianym modelem, który Izabela umieściła później w zbiorach. Budynek puławski był jednak większy od prototypu rzymskiego blisko o 1/3. Dalsze różnice wynikały z faktu odmiennej funkcji obu budowli, odmiennego materiału i systemu konstrukcji oraz niejednakowej (choć podobnej) konfiguracji terenu, nie mówiąc już o tym, że świątynia w Tivoli oczywiście i za czasów Aignera była już w częściowej ruinie.

Budynek Sybilli stanął w parku pałacowym puławskim na kraju wysokiej szkarpy opadającej w kierunku wiślanej łachy prawego brzegu. Składał się on z dwóch kondygnacji, z których każda posiadała jedną salę. Jednakże, z związku z położeniem w terenie, część dolna, stanowiąca równocześnie fundamenty górnej, wtopiona była w stok szkarpy i dostępna jedynie od strony łachy (nie było analogicznej części w Tivoli). Front budynku, zwrócony w kierunku pałacu, przedstawiał się jako jednokondygnacjowa kopułowa rotunda z kolumnami. Wysokość tej kondygnacji aż po szczyt kopuły wynosiła 11,57 m. Dolna część budowli była nieco niższa. Sklepienie jej opierało się na dziewięciu filarach obiegających koliście salę i tworzących obejście pomiędzy murem zewnętrznym a przestrzenią środkową. Pomiędzy

obiema częściami, w murach znajdowało się urządzenie służące do ogrzewania systemem centralnym rozprowadzającym ciepłe powietrze za pomocą odpowiednich kanałów. Sam szczyt kopuły przykryty kryształową płytą szklaną (monolit o zabarwieniu lekko ametystowym, średnicy około 2 m) był jedynym źródłem światła.

Tego rodzaju architektura głównej sali Świątyni Sybilli optymalnie odpowiadała celom, jakie przyświecały Izabeli. Przestrzeń centralna, nakryta kopułą, oświetlona równomiernie rozproszonym światłem płynącym z góry, wzorowana na genialnej kreacji antycznej, pomyślana była równocześnie jako świątynia i jako muzeum. Elementy sakralnej architektury pogańskiej łączyły się z elementami chrześcijańskimi, których wyrazem była absydialna nisza zwrócona w kierunku wschodnim. Z punktu widzenia czysto muzeologicznego, szczególnie jeśli chodzi o warunki percepcji wystawionych zbiorów, centralna przestrzeń Świątyni posiadała walory niebywałe, realizowała się w niej bowiem w pewnym sensie klasyczna zasada jedności czasu, miejsca i przedmiotów biorących udział w akcji. Przybysz wchodzący do sali zmuszony był stanąć i w bezruchu kontemplować całość ekspozycji doznając sumy spotęgowanych wrażeń. Podobny efekt, aczkolwiek jak gdyby w ujęciu negatywnym, uzyskiwano w sali dolnej. Pozbawiona naturalnych źródeł światła, pogrążona w tajemniczym półmroku, który niekiedy rozpraszał blask lamp, stanowiła ona rodzaj sakralnej krypty i w sposób przejmujący kontrastowała z jasnością sali głównej.

Sama koncepcja Sybilli, czyli upraszczając nieco pojęcie tej mitologicznej postaci, dobrej wróżki mającej pieczę nad losami państwa, miała swą długą historię na terenie polskim, jako charakterystyczne zapożyczenie z kręgu kultury antycznej; nie ma tu jednak miejsca na dłuższe w tej kwestii wywody. Rola Sybilli była w sposób najbardziej oczywisty i lapidarny określona przez dewizę „PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI" wypisaną na frontonie puławskiego muzeum. Chodziło zatem o to, aby zebrać wszystko co najcenniejsze w przeszłości Polski i ocalić dla przyszłości.

Dla ufundowania tak pomyślanego panteonu historii nie wystarczały skarby będące w posiadaniu Czartoryskich i spokrewnionych z nimi rodów magnackich. Aby pozyskać odpowiednie obiekty Izabela Czartoryska musiała się zwrócić do tych ośrodków, które w dziejach państwa odgrywały ważną rolę. Był to okres po klęsce powstania Kościuszki, kiedy wszystkie trzy zaborcze rządy ze szczególną zajadłością niszczyły wszelkie pamiątki i symbole państwa polskiego. Najboleśniejszym dla Polski skutkiem tej złowrogiej polityki były pruskie grabieże w skarbcu koronnym na Wawelu i późniejsze niszczenie zamku królewskiego przez Austriaków. Mogło się istotnie wydawać współczesnym, że w krótkim czasie nie pozostanie żaden dowód minionej potęgi i wspaniałości Rzeczypospolitej. Nastrój społeczeństwa w tych czasach można by porównać z nastrojem września r. 1939, kiedy to skarby wawelskie w popłochu spławiano galerami w dół Wisły, lub z nastrojem płonącej w r. 1944 Warszawy.

Puławska idea ratowania pamiątek narodowych ogarnęła znaczną grupę ludzi, wśród nich zaś najbardziej zasłużył się Tadeusz Czacki. Dzięki jego niestrudzonym zabiegom wiele cennych zabytków z Wawelu i z innych historią uświęconych miejsc Polski przeniesiono w tym groźnym okresie do Puław.

Większość z nich zajęła miejsce w głównej sali Świątyni Sybilli. W centralnym punkcie ekspozycji, w absydialnej niszy naprzeciw wejścia, widniał panoplion królewski, zaś po obu stronach na ścianach panopliony hetmanów i sławnych wodzów. Przed niszą położono wieniec laurowy z brązu złoconego i zatknięto okryte sławą chorągwie polskie i chorągwie zdobyczne. Obok ustawiono zbroje husarskie z Wawelu. Na postumencie granitowym, spełniającym rolę ołtarza tej świątyni, umieszczona była tzw. szkatuła królewska zawierająca szczątki regaliów i relikwie pozostałe ze skarbca koronnego, po części wydobyte z trumien. Po obu stronach sali stały pod ścianami dwie ogromne szafy muzealne, specjalnie do tego celu zaprojektowane. Na szczycie szaf (nie były one wysokie) ustawiono sarkofagi relikwiarzowe z prochami polskich królów, hetmanów, uczonych i poetów. Na półkach szaf znalazły się liczne drogocenne zabytki, naczynia, ubiory, chorągwie, siodła i rzędy, szable i buławy, rękopisy i druki polskie, przywileje i pieczęci, monety i medale. Przed szafami umieszczono zabytkowe skrzynie oraz tzw. stół Kazimierza Wielkiego (zawierający kilka fragmentów stołu średniowiecznego z królewskiego zamku w Łobzowie).

Zważywszy walor zachowanych obiektów oraz sposób ich pokazania w muzeum można stwierdzić, że było to dzieło nadzwyczajne i niepowtarzalne. Nigdy ani przedtem ani potem w tak niewielkim, choć tak świetnie uformowanym wnętrzu nie zamknięto tyle wielkich skarbów sztuki i cennych dokumentów historycznych. Rzecz jasna, że w czasie Puławskiej Wystawy Jubileuszowej trudno się było kusić o wywołanie wizji przeszłości w całej jej wspaniałości. Można było zaledwie operować symbolami, komponując wystawę w myśl zasady *pars pro toto*.

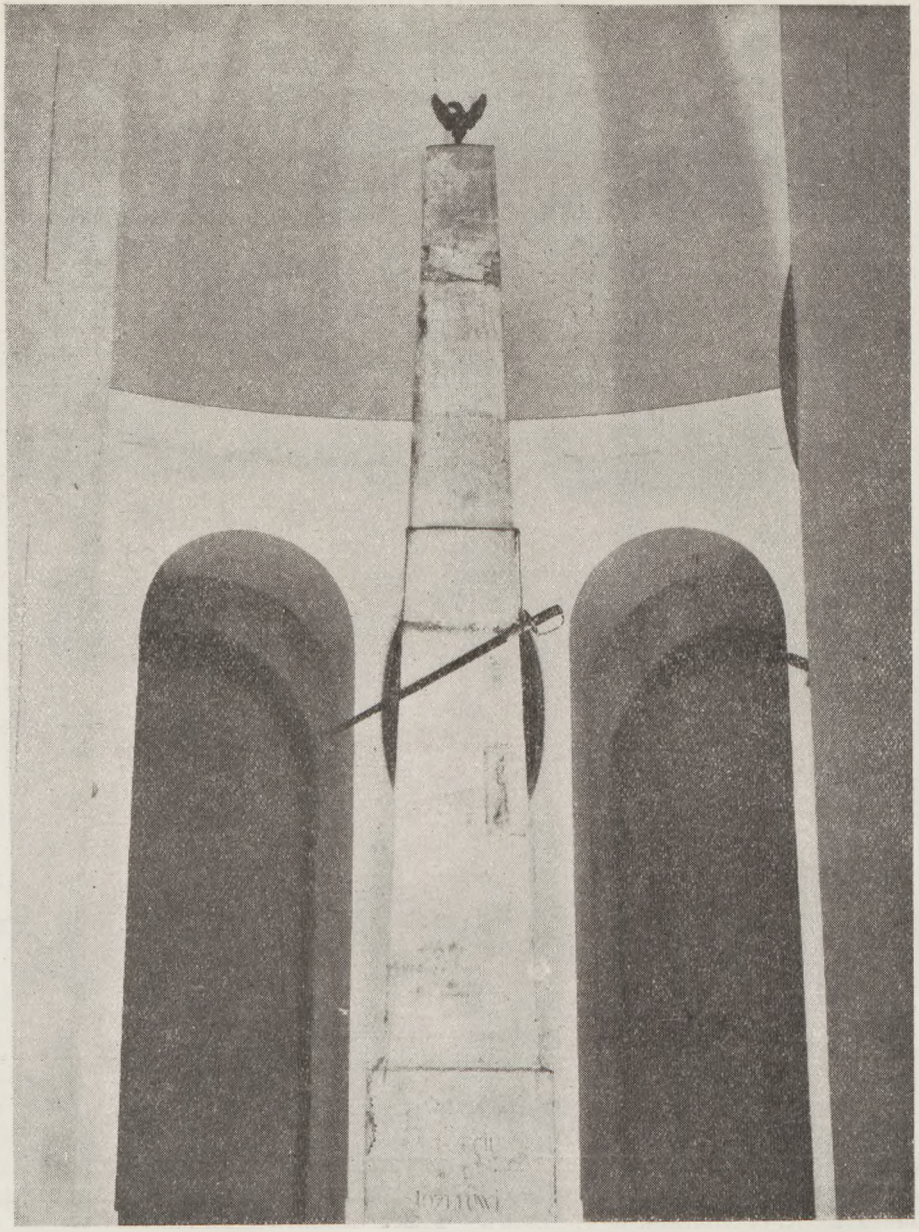
Budynek Sybilli został gruntownie przygotowany do uroczystości jubileuszowej. Zrekonstruowano w brązie wspomniany napis frontowy. Na dawne miejsce, przy schodach wróciły granitowe lwy ofiarowane niegdyś przez cara Aleksandra I, w okresie gdy się przyjaźnił z Adamem Czartoryskim. Drzwi świątyni odzyskały brązowe rozety na wzór rozet zachowanych na analogicznych podwojach puławskiego kościoła. Ponadto odremontowano bardzo zniszczone wnętrze dolnej kondygnacji. W pierwotnych planach Muzeum Regionalnego było urządzenie w Sybilli lapidarium rzeźb parkowych. takich jak: „Satyr", „Śpiąca pantera", „Ołtarz rzymski". Największą z tej serii, marmurową monumentalną grupę „Tankred i Klorynda" umieszczono już nawet przed niszą głównej sali. Wobec nowej koncepcji wystawy trzeba ją było z wnętrza usunąć i ustawić w dolnym ogrodzie, przy Domu Chińskim, opodal miejsca, gdzie była pierwotnie usytuowana. Był to zresztą dalszy krok w kierunku przywrócenia puławskiemu zespołowi jego historycznego wyrazu.

Ryc. 3. *Świątynia Sybilli.* Wnętrze głównej sali.

Jak więc ostatecznie przedstawiało się urządzenie Sybilli w czasie wystawy jubileuszowej?

Absyda naprzeciw wejścia została wpół zasłonięta kotarą z czerwonego aksamitu, w myśl słów oryginalnego katalogu: *...firanka pąsowa, aksamitowa, naokoło frędzlą złotą z kutasikami obszyta. na szpontonie blaszanym z grotem wyzłacanym, na gwoździach dwóch zawieszona...*[14]. Rozchylona kotara ukazywała umieszczony w środku niszy panoplion królewski złożony z „tarczy wróżebnej" Jana Sobieskiego[15], z legendarnych mieczów Jagiełły i Witolda[16], z szabel po Batorym i Sobieskim. U dołu złożono koncerz krzyżacki zdobyty pod Grunwaldem, pozostały ze skarbca koronnego (*ryc. 3*). Było to wymowne przeciwstawienie zwycięskiej idei jagiellońskiej i złowieszczej polityki zakonu krzyżackiego, zgodne z ekspresją pierwotnej ekspozycji puławskiej. Po obu stronach niszy zatknięto halabardy i partyzany z dworów Jana Sobieskiego i Augusta Mocnego, przed niszą zaś ustawiono szereg kompletnych polskich zbroi husarskich, wśród nich słynną karacenę po M. H. Sieniawskim, hetmanie polnym kor., uczestniku wiedeńskiej odsieczy. Wysoko na ścianach zawisły panopliony honorowe złożone ze świetnych okazów uzbrojenia, kałkanów perskich, sajdaków i kołczanów, łuków i strzał, szyszaków i karwaszy, szabel i buzdyganów, ze skarbców Tenczyńskich, Lubomirskich, Radziwiłłów i Sieniawskich. Bliżej wejścia stanął wspomniany stół kazimierzowski wraz z tablicą objaśniającą całość ekspozycji aktualnej. Otwór pośrodku posadzki (przez który dawniej przedostawało się do wnętrza ogrzane powietrze) przykryto kolistą brązową tarczą z herbem „Janina".

Urządzenie dolnej kondygnacji Świątyni, owej krypty, odtworzono prawie dokładnie podług stanu opisanego w puławskich katalogach. Było to możliwe z uwagi na niewielką stosunkowo liczbę eksponatów wchodzących w grę, oraz dlatego, że wszystkie one szczęśliwie przetrwały do naszych czasów. W środku krypty stanął oryginalny pomnik-obelisk poświęcony pamięci ks. Józefa Poniatowskiego (*ryc. 4*). W połowie obelisku przewieszony został jego pałasz wydobyty z rzeki Elstery, a u szczytu zatknięto srebrnego orła ze sztandaru pułku Księstwa Warszawskiego. Na filarach rozwieszono symboliczne tarcze honorowe z brązu, zaprojektowane kiedyś przez Izabelę Czartoryską, a wykonane w warszawskim zakładzie brązowniczym Aleksandra Norblina (syna malarza). Były to więc tarcze z imionami i herbami wodzów i bohaterów od czasów legendarnego Floriana Szarego, poprzez czasy hetmanów XVI



Ryc. 4. *Świątynia Sybilli.* Wnętrze krypty.

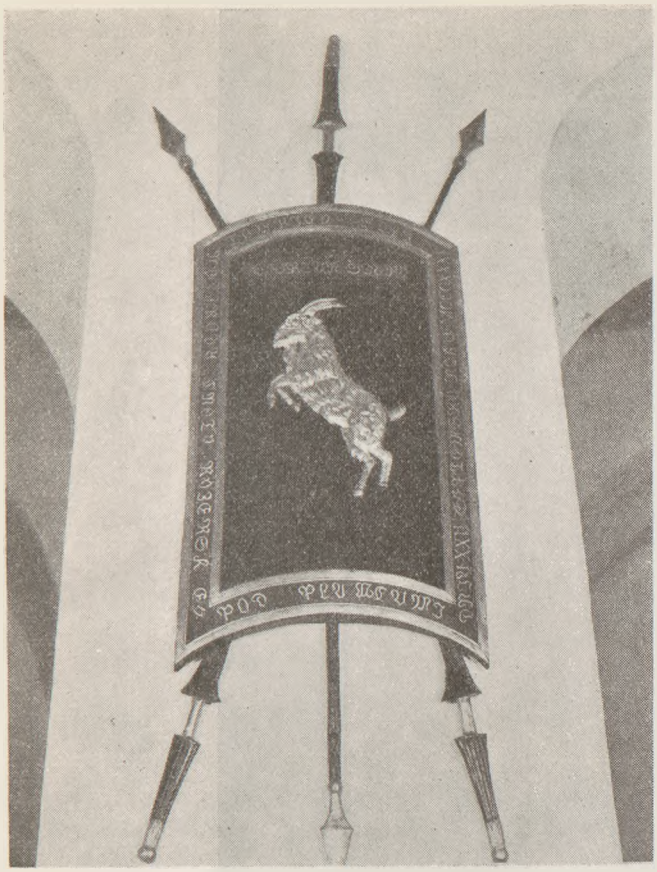
i XVII w. aż po epokę Legionów Polskich we Włoszech i Wojska Polskiego w Księstwie Warszawskim (*ryc. 5 i 6*).

URZĄDZENIE DOMU GOTYCKIEGO

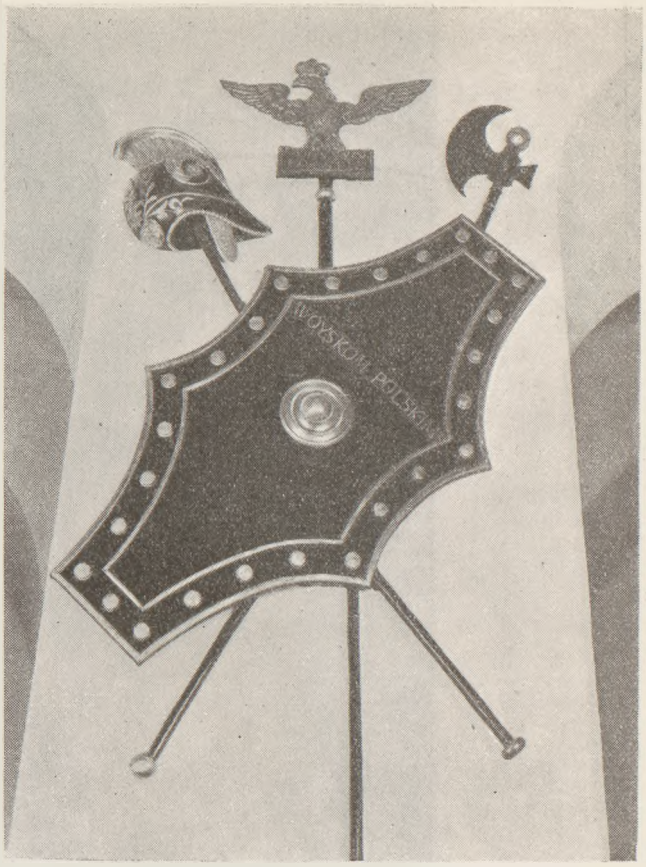
Koncepcja Domu Gotyckiego była niejako dialektycznym przeciwstawieniem idei Świątyni Sybilli. Miejsce klasycznego kanonu zajął eklektyzm. Jedność ustąpiła wielosci, a jasnosc form zawiłości. Przejście od Świątyni Sybilli do Domu Gotyckiego oznaczało decydujące zwycięstwo romantyzmu w idei puławskiej. Nie brakło, jak wiemy, motywów romantycznych w koncepcji Sybilli, lecz wszystkie one skupiały się wokół problemu polskiego, przy czym hasłem nadrzędnym było nieustanne wzywanie do walki o niepodległość. W dniach zaś widocznej klęski militarnej, jak na przykład po wojnach napoleońskich, stawała się Sybilla miejscem narodzin polskiego mistycyzmu dziejowego. Koncepcja wystawy w Domu Gotyckim miała wyjść poza interes lokalny i rzucić zagadnienie polskie na szeroki nurt zjawisk światowych.

Pomysł Domu Gotyckiego poprzedził cały szereg podobnych utworów powstałych zarówno za granicą jak i w Polsce. Oryginalną natomiast myślą Izabelli było zaplanowanie takiego właśnie budynku dla celów muzealnych, a przede wszystkim niezwykły pomysł wykorzystania zewnętrznych ścian dla ekspozycji. Realizacja budynku powierzona została również Aignerowi. W rozwiązaniu architektury wnętrza współdziałali zapewne F. Bauman i W. Jaszczułt.

Dom Gotycki w Puławach nie był utworem wzniesionym od podstaw, stanął bowiem w miejscu dawnego barokowego pawilonu parkowego. Trzonem kompozycji tego pawilonu była dość obszerna owalna sala. Przy pomocy przybudówek i podcieni założenie nowego budynku doprowa-



Ryc. 5. *Świątynia Sybilli. Tarcza poświęcona Florianowi Szaremu.*



Ryc. 6. *Świątynia Sybilli. Tarcza poświęcona Wojskom Polskim.*

dzono do kształtu prostokąta (o wymiarach 16 × 13 m) i nadbudowano piętro z obszernym gankiem i mniejszym balkonem. Wewnątrz parter składał się z przedpokoju, z wielkiej sali owalnej zwanej „pod herbami" i z pomieszczenia dla dozorcy. Na piętrze układowi temu odpowiadał również przedpokój, sala owalna zwana „pokojem zielonym" oraz tzw. gabinet. Obie kondygnacje łączyła dość wązka i kręta klatka schodowa. Dwie sale główne miały rozmiary, według osi każda około 9 × 5,8 m. Pozostałe pomieszczenia były znacznie mniejsze. Niewielkie przestrzenie muzealne oświetlone były dość dobrze poprzez otwory okienne, aczkolwiek zastosowanie barwnych witraży dawało w salkach na parterze efekt mrocznej nastrojowości. Dom ogrzewano za pomocą kominków.

W takim budynku powstało najciekawsze muzeum polskie epoki romantyzmu. Dom Gotycki był historycznym muzeum w sensie nowożytnym i obejmował bardzo rozległą problematykę, która szereg lat później rozwinięta została przez literaturę romantyczną. Poszczególnymi punktami tego programu były: zwrot do średniowiecza, apologia rycerstwa, postulat walki o wolność narodową, mit bohaterstwa, mit romantycznej miłości, egzotyzm i orientalizm. Zbiory muzealne pomieszczone w Domu Gotyckim były rezultatem długoletnich zabiegów kolekcjonerskich Izabeli Czartoryskiej, jej rodziny oraz całej grupy osób współpracujących zarówno w kraju jak i za granicą. W gromadzeniu okazów dużą rolę odegrali polscy oficerowie w służbie Napoleona, uczestniczący w rozlicznych kampaniach tego wojennego czasu. Dom Gotycki okazał się wkrótce zbyt szczupły dla pomieszczenia wielu tysięcy okazów. Oryginalna wystawa w niewielkich salach musiała być niezmiernie zagęszczona i zapewne na dzisiejszym widzu wywarła by wrażenie przeładowania i chaosu. A jednak, jak powiedzieliśmy, zarówno dobór eksponatów, jak i ich układ był wynikiem sprecyzowanego programu ideowego, którego najpełniejszy wyraz zachował się na kartach rozumowanego katalogu.

Przygotowując wystawę jubileuszową również i w wypadku Domu Gotyckiego trudno było marzyć o pełnej rekonstrukcji dawnej ekspozycji. Można było działać jedynie ułamkami dawnej całości symbolicznie akcentując pierwotny sens muzeum.

Sporo wysiłku (jest to głównie zasługą mgra Z. Nowakowskiego) włożono w odpowiednie przygotowanie samego budynku Domu Gotyckiego, poddając go częściowej restauracji. Jak wiadomo poszczególne ściany zewnętrzne Domu zawierające owo antykwarium nosiły charakterystyczne nazwy wzięte przeważnie od imion bohaterów. Tak więc „ścianie Żółkiewskiego" przywrócono pierwotną tablicę fundacyjną z napisem „Elżbieta Czartoryska MDCCCIX". Na „ścianie Kościuszki" ponownie wyryto istniejący tam od r. 1809 napis *„Oby odtąd zwycięstwa nasze zatrzeć mogły pamięć klęsk doznanych"*. Na ścianach podcieni, w miejscach określonych przez

Ryc. 7. *Dom Gotycki. Wnętrze sali „pod herbami".*

rysunki Barbary Czernof i Willibalda Richtera, zawieszono polichromowane odlewy gipsowe „głów wawelskich" ofiarowane przez Dyrekcję Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Z kolei szereg prac wykonano we wnętrzach. Wykorzystując dokumentację rysunkową zachowaną w jednym ze starych katalogów puławskich zrekonstruowano na suficie i na ścianach owalnej sali parterowej herby polskie, od których sala ta brała swe nazwanie. Na belce stropowej przywrócono napis *„Wszystkiemu co los zmienia i co czas pożera, człowiek tkliwym wspomnieniem znikomość odbiera"* (choć w tym wypadku posłużono się, jak mi się wydaje, zbyt przestylizowanym i mało czytelnym pismem gotyckim). Chcąc odzyskać właściwy nastrój w okna sal parterowych wprawiono witraże, oczywiście stylizowane, gdyż owe dawne, pochodzące ze średniowiecznych kościołów polskich i belgijskich, przepadły chyba bezpowrotnie. Również w oparciu o przekazy katalogowe wszystkie sale pomalowano imitując kolory „z czasu".

Pierwotny sprzęt muzealny Domu Gotyckiego stanowiły różne szafy, szafki, witryny i stoły specjalnie wykonane do tego celu, utrzymane w stylu empire. Dążąc w miarę możności do odtworzenia tego stylowego klimatu zastosowano w wystawie jubileuszowej wybrane zabytkowe witryny, w części zakupując je w „Desie", w części wypożyczając z innych muzeów.

Ze zbiorów Czartoryskich w Krakowie wypożyczono około 150 dawnych puławskich eksponatów, takich, które reprezentowały główne tematy poruszane w Domu Gotyckim. Większość obiektów umieszczona została w miejscu pierwotnym (oczywiście w miarę dokładności topograficznych katalogów), niektóre jednak uległy przesunięciu z uwagi na obecne warunki zwiedzania i na teraźniejsze wymogi konserwatorskie. Przy wielu okazach utrzymywały się puławskie znaki muzealne w formie srebrnych obrączek lub drewnianych złoconych tabliczek z objaśnieniami. Innym eksponatom dorobiono analogiczne tabliczki, przy czym treść napisów pochodziła z oryginalnych katalogów. W tych wypadkach kiedy romantyczna atrybucja odbiegała od naszych dzisiejszych określeń, różnicę tę zaznaczano.

W „przedpokoju na parterze" widniała tablica objaśniająca charakter wystawy. Na ścianach

Ryc. 8. *Dom Gotycki. Fragment wystawy w pokoju zielonym. Galeria portretów.*

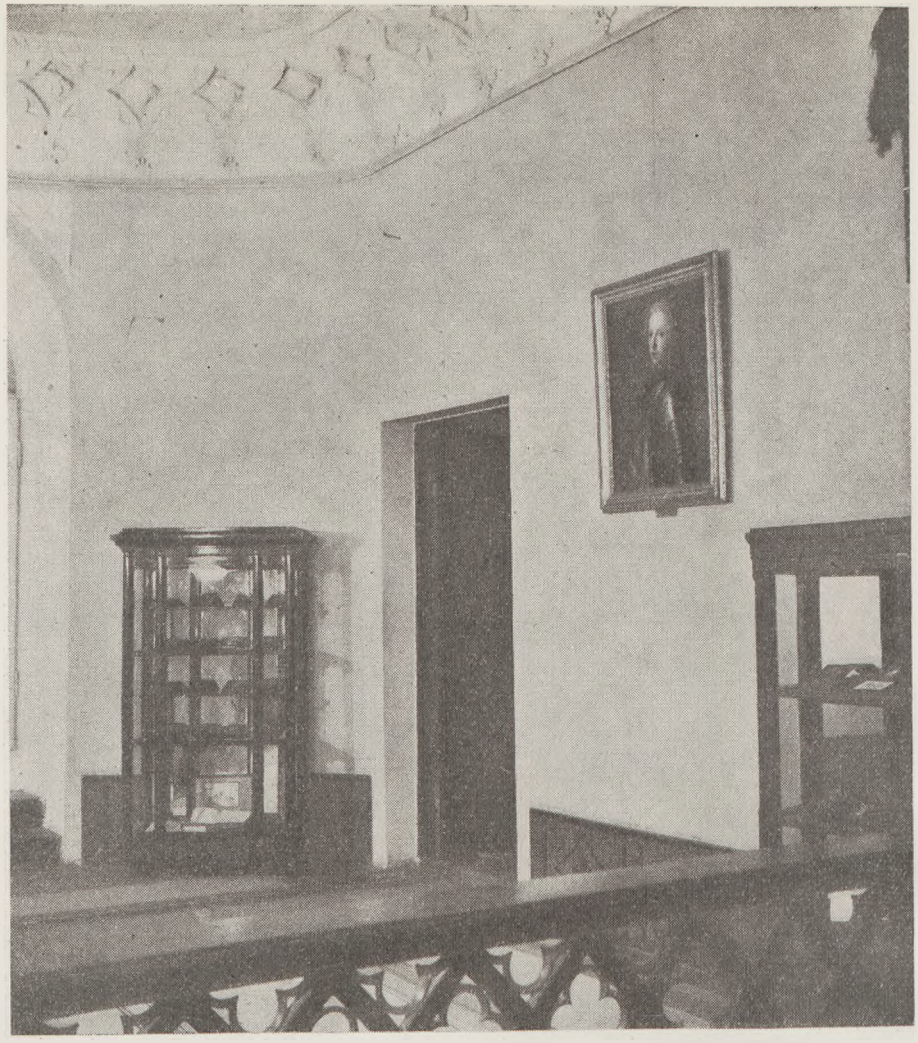
rozmieszczono kilka typowych zabytków i pamiątek, brązową misę gotycką, róg myśliwski z kości słoniowej, rapier po ks. Auguście Czartoryskim ponadto portrety osób związanych z Puławami.

Główna sala parteru, choć ozdobiona herbami „sławnych familii polskich" zawarła przeważnie zabytki obce (*ryc. 7*). Największą grupę tworzyły tu militaria średniowieczne i renesansowe, mające budzić wspomnienie romantycznych czasów rycerstwa, kiedy to cnoty męstwa i honoru bardziej kierowały życiem ludzkim, niż w „zepsutych" czasach późniejszych. Wyraźną intencją założycielki muzeum było przeciwstawienie owej wyimaginowanej epoki rycerskiej epoce jej współczesnej, zwłaszcza schyłkowi w. XVIII, kiedy to polityczny cynizm, przekupstwo i wiarołomstwo w niemałym stopniu przyczyniły się do upadku państwa. Uzbrojenie pokazane w tej sali pochodziło z różnych arsenałów europejskich m. in. brukselskiego, wiedeńskiego i gdańskiego, z różnych zamków i kościołów. Oryginalne te zabytki otrzymywały wszakże często w Puławach romantyczne atrybucje, jako że obiekt muzealny miał tam zasadniczo stawać się odskocznią dla szerokich historycznych refleksji. W witrynach jubileuszowej wystawy pokazano szereg pamiątek „po sławnych ludziach", a także obiekty pochodzące ze słynnego skarbca Sieniawskich.

Ściany klatki schodowej i niewielkiego przedpokoju na piętrze były dawniej gęsto wypełnione najróżnorodniejszymi eksponatami. W czasie omawianej wystawy w tym miejscu zawieszono grupę portretów osób zasłużonych dla puławskiego muzealnictwa.

„Pokój zielony" na piętrze, odpowiadający wielkością sali „pod herbami" miał najlepsze światło był więc zawsze rodzajem galerii. Tu widniała większość obrazów kolekcji. Prócz tego w odpowiednich szafach i witrynach zgromadziła tu Izabela bardzo znaczną liczbę dalszych pamiątek historycznych, zabytków artystycznego rzemiosła, miniatur, iluminowanych rękopisów i autografów.

I w tym wypadku nawiązano do tradycji. Na czoło galerii wybijał się klejnot zbiorów „Dama z gronostajem" Leonarda da Vinci. Na wystawie jubileuszowej pokazano znakomitą kopię tego obrazu dostarczoną przez Muzeum Narodowe w Warszawie. Z krakowskich zbiorów wzięto



Ryc. 9. *Dom Gotycki. Fragment wystawy w pokoju zielonym.*

szereg innych „puławskich" obrazów, m. in. bardzo cenne „studium rycerza" związane z warsztatem Giorgiona, rzekome portrety Wilhelma Tella i Katarzyny Bora szkoły szwajcarskiej i niemieckiej z w. XVI, włoskie portrety Torkwata Tasso i Petrarki, francuskie Henryka IV i ks. Filipa Orleańskiego (*ryc. 8*). Charakterystyczne i niezwykłe okazy wypełniły witryny zielonego pokoju: puchary i puginały, szkatułki i tabakierki, autografy i numizmaty (*ryc. 9*). Pośród tego zwracały uwagę relikwie słynnych romantycznych bohaterów, Cyda i Chimeny, Abelarda i Heloizy, Petrarki i Laury, zawarte w oryginalnych relikwiarzach.

Mógłby ktoś z uśmiechem lekceważenia przechodzić obok tych pamiątek, a nawet podawać w wątpliwość ich sens. Trzeba jednak przedtem rozważyć argument, że owe laickie relikwie były następstwem wielowiekowego kultu relikwii osób świętych. Nie chodziło o ich materialną autentyczność, choć brane były z trumien oraz miejsc uświęconych historią i zaopatrzone w przeróżne dowody wiarogodności; one miały być nade wszystko punktem oparcia wyobraźni, miały wzbudzać określone uczucia, budzić wspomnienie osób, które wydawały się godne podziwu. One to stwarzały ową przedziwną atmosferę romantycznego uroku. Podobną rolę pełniły inne grupy pamiątek pokazane w odtworzonym układzie wystawy. Były to trofea zawieszone na drewnianych kolumnach, trofeum rycerskie złożone z tarczy, szabli, piki i szarfy błękitnej z napisem „Bądź co bądź" oraz trofeum płci pięknej, hebanowa kądziel i wrzeciono sadzone koralami, przewiązane pąsową wstęgą (*ryc. 10*). W osobnej witrynie zebrano cykl miniaturowych portretów „sławnych ludzi", dzieło Wincentego Lessera nadwornego malarza króla Stanisława Augusta.

Piętro Domu Gotyckiego zamyka sala zwana gabinetem. Pierwotnie wisiało tam kilka bardzo cennych obrazów, m. in. zaginiony w czasie II wojny światowej Rafaela „Portret młodzieńca" oraz przechowywany w dzisiejszych Zbiorach Czartoryskich „Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem" pędzla Rembrandta. Oba te arcydzieła przedstawiono na wystawie w fotokopiach. Na dawnym miejscu, w gabinecie, ustawiono słynne puławskie krzesła W. Szekspira i J. J. Russeau. W brązowych empirowych fotelach istotnie ukryte są cząstki dawnych mebli wziętych przez Izabelę ze Stratford i Saint Pierre. Wystawę zamykał świetny zespół portretów rodziny Czartoryskich.

Wystawa historyczno-muzealna posiadała drukowany, ilustrowany przewodnik[17].

Ryc. 10. *Dom Gotycki. Pokój zielony. Trofeum rycerskie i trofeum płci pięknej.*

WYSTAWY: DZIEŁ J. P. NORBLINA, ARCHITEKTURY I OGRODÓW PUŁAWSKICH, INSTYTUTÓW ROLNICZYCH.

W dalszym szeregu wystaw zorganizowanych w związku z jubileuszem muzealnictwa puławskiego, na czoło wybijała się wystawa norblinowska pomieszczona w trzech salach pałacu. Najliczniejsze zespoły dzieł Norblina, zwłaszcza rysunków i grafiki, znajdują się w posiadaniu Muzeów Narodowych, w Warszawie i w Krakowie, z tych też zasadniczo źródeł pochodziły eksponaty wystawy. Autorką scenariusza oraz drukowanego przewodnika była doc. dr H. Blumówna, korzystająca w tej pracy z pomocy mgr Wł. Rothowej i mgr M. Suchodolskiej[18].

Wystawa posiadała kilka aspektów. Ukazywała znakomitego artystę z kręgu puławskiego, który po przybyciu z Francji do Polski na zaproszenie Czartoryskich, uległ znamiennej przemianie, stał się inicjatorem realistycznego prądu w naszym malarstwie, krytycznym obserwatorem świata, w którym mu przyszło żyć i tworzyć. Sceny rodzajowe z życia stolicy, miast i wsi polskich z końca w. XVIII, motywy dworskie i parkowe, typy i sceny sejmikowe, sceny z powstania kościuszkowskiego — oto charakterystyczna tematyka norblinowska w znakomity sposób pokazana na wystawie w przeszło 180 rysunkach. Osobną grupę obiektów stanowiły serie „ubiorów polskich" opracowane przez Norblina już po powrocie do Francji, po r. 1804. Szczególny wreszcie walor posiadał cykl rysunków z Puław z lat 1802—1804, a więc obrazujący okres tuż po otwarciu Świątyni Sybilli i rekonstrukcji parku.

Scenariusz wystawy zabytków architektury puławskiej, w pierwszym rzędzie pałacowej, opracowali mgr T. Jaroszewski i mgr J. Kowalczyk. Po raz pierwszy udostępnione zostały wyniki badań i odkryć dokonanych w ciągu ostatnich lat, o których mowa była poprzednio. Pokazano więc ikonografię powstania i przemian pałacu puławskiego wraz z odpowiednimi objaśnieniami, mieszcząc całość ekspozycji na czterech ekranach ustawionych w zabytkowej sieni pałacowej.

W odnowionym Domu Chińskim, w bardzo malowniczym otoczeniu urządzono niewielką fotograficzną wystawę ogrodów puławskich, której projektantem był prof. G. Ciołek. I tu wykorzystane zostały różne plany i widoki parkowo-ogrodowe, a także ikonografia parkowych budowli, krótkie zaś napisy informowały o istocie ewolucji tych założeń i o historycznym znaczeniu Puław w dziejach polskiej sztuki ogrodowej.

Ryc. 11. *Medal pamiątkowy Jubileuszowej Wystawy Puławskiej.* Według projektu W. Jastrzębowskiego.

Bardzo obszerną i bogatą wystawę historyczną instytutów rolniczych, pomieszczoną w kilku salach pałacu, opracował i zorganizował profesor M. Strzemski. Wystawa obrazowała działalność i dorobek instytutów rolniczych w Polsce od początków w. XIX ze specjalnym uwzględnieniem bieżących osiągnięć Instytutu Uprawy Nawożenia i Gleboznawstwa.

PERSPEKTYWY OPTYMISTYCZNE

Zainteresowanie społeczeństwa wystawą puławską przeszło oczekiwania. W ciągu trzech miesięcy otwarcia (od 14 czerwca do 13 września) wystawę zwiedziło ponad 35 tysięcy osób, w tej liczbie jedną trzecią stanowiła młodzież. Rozsprzedano 2300 katalogów, rozprowadzono 81 brązowych medali wybitych na pamiątkę jubileuszu (*ryc. 11*). Moment otwarcia wystawy przekazany został w polskim programie telewizyjnym, zaś Film Polski nakręcił specjalny kolorowy film oświatowy pt. „Sybilla puławska".

Nie będzie też przesadne stwierdzenie, że wystawa jubileuszowa była silnym impulsem w życiu społeczeństwa puławskiego. Pobudzała ona inicjatywę podjęcia szeregu nowych inwestycji zmierzających do zagospodarowania, rozbudowania i upiększenia miasta. Wiele jest przecież jeszcze do zrobienia.

Należało by wszelkimi siłami dążyć do dalszego podniesienia puławskiego muzeum: park i jego architektura wymagają stałej konserwacji, szczególnie zaś palącą jest potrzeba objęcia bundynków parkowych systemem centralnego ogrzewania.

Muzeum puławskie musi posiadać zbiory stałe, których trzonem mogą się stać obiekty już posiadane, inne zaś powinny być pozyskane bądź drogą zakupów, bądź też za pomocą długoterminowych depozytów z innych kolekcji i składnic muzealnych. Przy kompletowaniu tych zbiorów trzeba przestrzegać kryteriów wypracowanych w czasie wystawy jubileuszowej. Nowopowstałe zbiory puławskie winny mieć charakter historyczny, jako dokument i refleks dawnej koncepcji w tym miejscu skrystalizowanej.

W planach puławskiego instytutu rolniczego leży organizacja centralnego Muzeum Rolniczego w Polsce, którego wystawa z r. 1959 miała być przygotowaniem. Niewątpliwie muzeum takie będzie posiadać odpowiednio rozbudowany dział ogrodniczy.

Z biegiem czasu po zrealizowaniu niezbędnych inwestycji w postaci hoteli, domów wycieczkowych, przystani wiślanych, restauracji i barów turystycznych, można będzie pomyśleć o wyższej, bardziej doskonałej formie rozwoju Puław jako centrum kulturalnego naszych czasów. Mam na myśli inicjowanie periodycznych Festiwali Puławskich, na program których, obok wystaw historycznych i specjalnych, złożyły by się przedstawienia sztuk teatralnych (nawiązanie do tradycji teatru puławskiego), koncerty, konkursy artystyczne itp.

Warunkiem urzeczywistnienia tego ambitnego programu są nie tylko odpowiednie nakłady pieniężne: będzie on wykonany wtedy, gdy w dalszym ciągu trwać będzie w Puławach zgodna współpraca różnych instytucji.

PRZYPISY

[1]) Artykuł ten jest w znacznej części oparty o wyniki moich badań zebranych w monografii pt. „*Dzieje zbiorów puławskich*", (maszynopis r. 1958). Poza tym korzystałem z katalogów Jubileuszowej Wystawy Puławskiej (Puławy 1959) oraz ze sprawozdania z tej wystawy, którego autorem jest jej komisarz mgr Z. Nowakowski (maszynopis 1959).

[2]) *Album des vues de l'Institut Alexandra du jardin et des environs de Novo Alexandra (Pulawy) dessiné d'apres nature par Madame Czernof lithographié par Armand*

Cassagne dédié a sa majesté l'empereur de toutes les Russies. Imprimé par Auguste Bry... Paris (około r. 1857).

3) *Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego,* rpis 6/3/17.

4) M. Strzemski, *Instytut Uprawy, Nawożenia i Gleboznawstwa w Puławach,* Warszawa 1959, s. 9 i 10.

5) Z. Żygulski (jun.), *Katalog Jubileuszowej Wystawy Puławskiej — Świątynia Sybilii i Dom Gotycki.* Puławy 1959.

6) T. Jaroszewski i J. Kowalczyk, *Puławy — zarys historyczny rozwoju przestrzennego* „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki" II, zeszyt 3/4, Warszawa 1957, s. 217—234.

7) T. Jaroszewski, J. Kowalczyk, *Artyści w Puławach w XVIII w.,* B.H. S. XXI, nr 2, 1959, s. 213—221.

8) M. Kwiatkowski, *Puławy jako dzieło Tylmana* (w przygotowaniu).

9) S. Lorentz, *Projets pour la Pologne J. A. Meissonier,* B. H. S. XX, nr 2 1958, s. 186—198.

10) P. Bohdziewicz, *Barokowe pałace Sieniawskich w Warszawie i Puławach,* B. H. S. XIX, nr 2, 1957.

11) G. Ciołek, *Ogrody polskie,* Warszawa 1954, rozdział pt. „Ogrody sentymentalne i romantyczne", s. 115—218.

12) *Sprawozdania i Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1951,* Kraków 1952.

13) J. Powidzki, *Zbiory Domu Gotyckiego w Puławach,* „Muzealnictwo". Poznań 1956, nr 5, s. 5—12.

14) *Biblioteka Czartoryskich w Krakowie,* rpis 3226, s. 2.

15) Jest to tarcza z w. XVI przedstawiająca zwycięstwo Konstantyna nad Maksencjuszem w r. 312, ofiarowana Sobieskiemu przed wyprawą pod Wiedeń.

16) Nie są to fałszerstwa lecz obiekty z XVI—XVIII w., mylnie przypisywane wymienionym postaciom historycznym.

17) Z. Żygulski (jun.), *Katalog Jubileuszowej Wystawy Puławskiej — Świątynia Sybilli i Dom Gotycki,* Puławy 1959.

18) H. Blumówna, *Jan Piotr Norblin,* Puławy 1959.

Jerzy Kubczak

WAZY ANTYCZNE W KOLEKCJI GOŁUCHOWSKIEJ

W Wielkopolsce, mniej więcej w połowie drogi między Pleszewem a Kaliszem, leży Gołuchów. wieś znana z zamku renensansowego[1]. Pod koniec XIX wieku została w nim umieszczona kolekcja dzieł sztuki słynna w świecie pod nazwą kolekcji gołuchowskiej. Ukształtowanie się jej związane jest nierozerwalnie z osobami małżonków Jana i Izabeli Działyńskich.

Jan Kanty Działyński urodził się w Kórniku 28.IX.1829 roku. Wychowanie i wykształcenie otrzymał staranne. Studia wyższe przeprowadził w Berlinie i w Paryżu. Szczególnym jego zainteresowaniem była filozofia oraz matematyka. Działyński był członkiem kilku towarzystw naukowych, tak krajowych, jak emigracyjnych. Na specjalną uwagę zasługuje udział jego w pracach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, począwszy od 1875 roku. Początkowo przyczynił się do organizacji wydziału przyrodniczego wymienionego Towarzystwa, następnie od 1861 roku został redaktorem *Rocznika*. Nauka polska zalicza Działyńskiego do swoich mecenasów. Usilnymi staraniami, nie szczędząc funduszy, przyczynił się do wydania wielu cennych zabytków piśmiennictwa, nadto dwukrotnie powiększył zasoby bilioteki kórnickiej[2].

Efektem działalności Jana Działyńskiego w zakresie kultury jest również powstanie zbioru waz gołuchowskich. Ośrodek zbioru stanowią naczynia nabyte w latach 1865—67 bądź to z rozmaitych aukcji, bądź od przyjaciół, czy też uzyskane w czasie licznych podróży Działyńskiego do Italii. I tak w 1865 roku zakupił on grupę waz italskich od antykwariuszy Rzymu, Neapolu i Capui. Następny rok przynosi naczynia attyckie przywiezione z wykopalisk greckich przez znakomitego znawcę, François Lenormant. Wreszcie w 1867 roku nabywa parę dalszych egzemplarzy (wraz z innymi jeszcze przedmiotami kultury starożytnej) od Jean de Witte, który po dwudziestu niemal latach będzie wspominał Działyńskiego w następujących słowach: ... *amateur distingué, qui savait apprécier les oeuvres de l'art grec et qui, avec un goût exquis, avait su réun r un certain nombre de vases*[3]. Konfrontując okazy gołuchowskie ze stanem wiedzy i z czasami, w jakich zostały zgromadzone, trudno zaprzeczyć pochwale zawartej w cytowanym zdaniu. Pełne uznanie należy się również osobom, z którymi Jan Działyński pozostawał w zażyłych stosunkach. Byli to wspomniani Jean de Witte oraz François Lenormant, którzy niejednokrotnie wspierali go radą i służyli pomocą. Wazy gromadzone były w Hôtel Lambert i z czasem stały się własnością żony Działyńskiego, Izabeli z Czartoryskich, która je dołączyła do ogólnej kolekcji dzieł sztuki, od lat wytrwale przez nią uzupełnianej.

Izabela Działyńska (1830—1899)[4] obdarzona była zdolnościami artystycznymi, którym dała wyraz zajmując się malarstwem[5]. Od 1852 roku wiele wysiłków wkładała w stworzenie kolekcji, szczególnie rzemiosła artystycznego (cenny i ciekawy zbiór emalii limuzyńskich) oraz rzadkich a doskonałych rycin. W 1857 roku poślubiła Jana Działyńskiego. Po jego śmierci (1880) przeniosła zbiory z Paryża do Gołuchowa[6], przystosowując wnętrze zamku do charakteru ekspozycji. Gołuchów staje się poniekąd prywatnym muzeum. Aż do swojej śmierci Działyńska otacza kolekcję nieustanną troską, powiększając ją w miarę możności[7], przy czym rywalizuje ze swym bratem urządzającym w Krakowie zbiory Czartoryskich. W celu zabezpieczenia całości kolekcji, nie życząc sobie, aby uległa ona rozproszeniu po jej śmierci, stwarza ordynację gołuchowską w 1893 roku. W 1899 roku przechodzi ona w ręce Czartoryskich, którzy z kolei udostępniają zbiory szerokiej publiczności.

Do wybuchu wojny światowej 1939 roku Gołuchów stanowi przedmiot admiracji zwiedzających z kraju i zagranicy. Okupant zlikwidował zbiory. Ceramika starożytna, uważana za najcenniejszy, najbardziej znany dział, została w 1944 roku przewieziona do zachodnich Niemiec do miejscowości Grassleben i umieszczona w szybie opuszczonej kopalni soli. Szczęśliwie odnalezione przez żołnierzy Armii Czerwonej wazy gołuchowskie zostały przewiezione do Leningradu, gdzie je zabezpieczono w Ermitażu i poddano zabiegom konserwatorskim. W 1956 roku rząd radziecki wystąpił z propozycją przekazania kolekcji narodowi polskiemu, zaczem dokonano formalnego przejęcia obiektów przez specjalnie powołaną komisję rzeczoznawców. Cenne zbiory przewiezione zostały do Warsza-

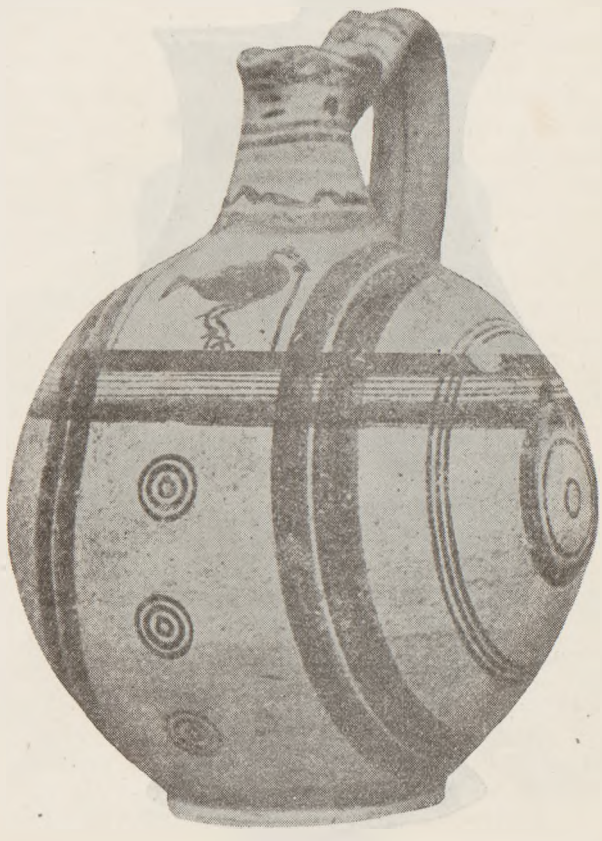
wy i umieszczone w Muzeum Narodowym, gdzie dotąd przebywają, ponownie admirowane przez zwiedzających, stanowiąc obecnie całkowicie własność społeczną.

Zespół naczyń starożytnych w kolekcji gołuchowskiej należał do najzasobniejszych zbiorów prywatnych, a obejmuje pewną ilość waz pierwszorzędnej jakości, które zupełnie nie ustępują — a niejednokrotnie i przewyższają — podobne im wytwory z tak zasobnych zbiorów, jak: Louvre, Metropolitan Museum, British Museum, czy muzea włoskie lub niemieckie. Kolekcja gołuchowska zawiera 259 egzemplarzy[8], z których największą grupę stanowią 192 wazy antyczne. W skład pozostałych wchodzą: 22 naczynia egipskie, 6 z Kartaginy, 3 z terenu Gallii i Germanii, 7 nieokreślonej proweniencji oraz zespół 29 naczyń cypryjskich. W Polsce omawiana kolekcja jest największa, a z powodu wartości obiektów — najcenniejsza. Kilka bardzo dobrych okazów zawierają zbiory krakowskie[9], natomiast inne zbiory polskie, np. w Warszawie, czy w Poznaniu, posiadają o wiele mniejsze znaczenie.

Miernikiem wartości zbioru gołuchowskiego jest krytyczne opracowanie J. D. Beazley'a, profesora Uniwersytetu w Oxford, opublikowane w 1928 roku: *Greek vases in Poland*. Autor specjalnie dla przebadania zbioru gołuchowskiego, a także krakowskich, przybył w 1926 roku do Polski. Podówczas już znakomity badacz ceramiki antycznej, obecnie uważany jest za najlepszego znawcę przedmiotu. Wymienioną wyżej publikację, będącą do tej pory jedyną monografią waz gołuchowskich, Beazley rozpoczyna zdaniem: *Of the early vases in Poland the non-Attic are not important*. Przytoczone zdanie zawiera relatywną ocenę wartości kolekcji gołuchowskiej i jest niewątpliwie słuszne. Tylko że autor publikacji za punkt odniesienia uznał inne zbiory światowe, z którymi *attyckie* wazy z Gołuchowa mogą śmiało wejść w porównanie. Stąd i stanowisko pozostałych naczyń wydaje się podrzędne. Dla ubogiej w zbiory Polski te *non-Attic vases* mają jednak niemałe znaczenie. Tutaj w pierwszym rzędzie postawiłbym drobny zespół naczyń cypryjskich, które — chociaż nie można ich w ścisłym tego słowa znaczeniu podporządkować pod termin „antyczne", jednakże z tymi ostatnimi pozostają w wyraźnej relacji.

29 naczyń cypryjskich z Gołuchowa reprezentuje — jeśli tak powiedzieć można o tym niewielkim zespole — ceramikę Cypru na przestrzeni od III tys. pne po okres hellenistyczny. Nie ma wśród nich wybitnych okazów, jednakże w powiązaniu z liczniejszym (45 sztuk) zbiorem Gabinetu Archeologii Klasycznej U. J. mogą uformować pogląd na rozwój ceramiki omawianego terenu[10]. Ceramikę cypryjską zestawia się bardziej z orientalną, niż bałkańską, przynajmniej do połowy II tys. pne. Główne kryterium stanowi system dekoracyjny oraz kształt naczynia. Ornamentyka właściwie przez wszystkie okresy jest geometryczna, w najwcześniejszych silnie akcentowana, z wyraźnym odgraniczeniem motywów, które wykazują niejednokrotnie zastanawiające zbieżności z motywami wschodnimi. Gołuchów posiada dwa czerwone polerowane, typowe dla II tys. pne, naczynia kształtu butelki o rytych wzorach (CVA pl. 3,1-2)[11]. Innym typowym kształtem naczynia jest flaszka o przekroju owalnym; także dzbanek kulisty z wysokim wylewem cylindrycznie zwężającym się ku górze (wygląd jego nasuwa analogie małoazjatyckiej). Oba powyższe rodzaje występują głównie w II tys. i są reprezentowane w grupie gołuchowskiej (CVA pl. 3.5-9). W drugiej połowie II tys. ceramika cypryjska ulega pewnym wpływom mykeńskim. Zaznacza się to wyraźnie w dwóch ważnych punktach: przychodzi zastosowanie koła garncarskiego zamiast dotychczasowego wyrobu ręcznego oraz zmiana w tektonice naczynia. Do tego czasu istniało wyraźne odgraniczenie jego części; wraz ze wzorami północnymi przychodzi miękkość i spokojna rytmika kształtów, która wywiera swe znamię i na późniejszym okresie. I tak z końca okresu archaicznego (ok. VI w. pne) kolekcja gołuchowska zawiera charakterystyczne pękate amfory (CVA pl. 4,3 i 6) oraz dzbany o obłym zarysie: baryłkowate (CVA pl. 4,4-5), zdobione kołami koncentrycznymi (od końca II tys. najbardziej charakterystycznym motywem dla ceramiki cypryjskiej (*ryc. 12*) oraz wysmukłe (CVA pl. 5,1-2), zdobione plastyczną dekoracją. Kilka późnych naczyń hellenistycznych (CVA pl. 5,6-8) uzmysławia, że rozwój ceramiki cypryjskiej od V w. pne biegnie równolegle do greckiej.

Bogaty zespół waz antycznych otwiera mała grupa 12 naczyń w stylu orientalizującym, pochodzących z warsztatów korynckich (VII w. pne). Na jej czele stoi protokoryn-



Ryc. 12. *Dzban cypryjski.*

Ryc. 13. *Kylix z łabędziem Tlesona.*

Ryc. 14. *Oinochoe Kritona.*

cka oinochoe (CVA pl. 6,1) z dekoracją w spokojnym rytmie: pasy złożone z linii równoległych pokrywają jej brzusiec w równomiernych odstępach, a szyję zdobi szeroki pas linii zygzakowatych. Największym okazem jest krater (CVA pl. 7,1) pokryty typową dekoracją: dwiema szerokimi strefami zapełnionymi rzędem zwierząt i syren; nadto w metopach pod uchwytami tkwią sfinksy. Pozostałe naczynia są równie typowe tak ze względu na kształt (alabastra aryballo, pyxis i kothon), jak i dekorację (CVA pl. 6).

Wazy w technice czarno i czerwonofigurowej są najwybitniej reprezentowane w kolekcji gołuchowskiej; one to właśnie przyciągnęły uwagę J. D. Beazley'a. Zbiór ich jest nader rozmaity. Znajdują się w nim naczynia pochodzące z terenów greckich (tych najwięcej), a wśród nich attyckie (i te są najcenniejsze), są także italskie. Wszystkie one mieszczą się w ramach czasowych między VI a IV wiekiem pne. W niniejszym szkicu pragnę wskazać jedynie na ciekawsze egzemplarze, opierając się w przeważnej mierze na autorytecie Profesora z Oxfordu.

Wazy czarnofigurowe stanowią mniejszą część zbioru, niemniej i wśród nich spotyka się arcydzieła. Szereg naczyń attyckich otwiera amfora koryntyzująca (CVA pl. 8) ze względu na system dekoracyjny. Malarz podporządkował powierzchnię naczynia kompozycji strefowej, a chociaż górną część brzuśca zdobią dwie sceny, jednakże tak w rysunku jak i w kompozycji, przebija skrępowanie oraz duża nieporadność. Nadto pozostała powierzchnia została pokryta na sposób całkowicie orientalizujący: typowe zwierzęta, schematycznie oddane kwiaty lotosu, a w jednej ze scen — antytetycznie ujęte dwie syreny. Pewien postęp w sposobie dekoracji, mimo dużej jeszcze schematyczności, znamionuje krater ateński (CVA pl. 9), a typowe układy kompozycyjne i przeciętne wykonanie występuje na szeregu amfor (CVA pl. 10 i 11).

Na tle kilkunastu naczyń nie wyróżniających się niczym specjalnym, mocno odcina się parę rzadkich okazów. Najpierw warto zwrócić uwagę na grupę kylixow koryntyzujących (CVA pl. 13,3 i pl. 14) oraz na kylix z łabędziem (CVA pl. 13,4), sygnowany przez Tlesona syna Nearchosa (*ryc. 13).* Niektóre z nich wykonane są według wzorów VI wieku, pozostałe noszą kształt późniejszy, choć nieraz wyczuwa się jakby formę przejściową.

Bardzo dobrym wykonaniem odznacza się oinochoe (CVA pl. 12.2) nieznanego malarza, według Beazley'a odpowiadającego działalności Amasisa. Oinochoe należy do typu tzw. naczyń metopowych. W metopie na brzuścu tkwi kompozycja dośrodkowa: Dionizos brodaty i w długim chitonie (normalne wyobrażenie tego boga w okresie archaicznym) trzyma w ręce róg i nakłania menadę (a może Ariadne) do wypicia boskiego trunku. Grupę ograniczają stojące po bokach postacie dwóch sylenów.

Jest jeszcze jedna oinochoe w grupie waz czarnofigurowych, zupełnie odmienna od powyższej i kształtem i dekoracją. Twórcą jej był Kriton (CVA pl. 16,2), a choć istnieje więcej znanych naczyń przypisywanych temu garncarzowi, oino-

choe gołuchowska jest jedynym sygnowanym jego imieniem (*ryc. 14*). Waza Kritona posiada szeroki krągły wylew, cała jest pokryta czarną błyszczącą glazurą, jedynie brzusiec, w miejscu największej wypukłości, obiega jasny pasek niosący napis.

Na zakończenie dwa naczynia wyjątkowej wartości: amfora panatenajska (CVA pl. 12,1), datowana przez Beazley'a na ok. 480 pne oraz słynna hydria z wyobrażeniem Safony (CVA pl. 16,3a-b), pochodząca z ostatniej dekady VI wieku.

Amfora należy do grupy typowych naczyń stanowiących nagrodę dla zwycięzców agonów odbywanych w czasie uroczystości panatenajskich. Posiada ona ustalony kształt i przyjętą tematykę: po jednej stronie brzuśca postać Ateny, po drugiej — wyobrażenie jakiejś konkurencji sportowej. Omawiana amfora przedstawia wyścigi konne. Beazley nie znajduje dla niej słów zachwytu[12], podnosząc jej kształt doskonały i wykwintny styl malowideł. Wśród odnośnej grupy naczyń zachowanych do naszych czasów zajmuje ona pierwsze miejsce, a porównanie z nią wytrzymuje tylko równie znana amfora z Nowego Jorku.

Hydria[13] z wizerunkiem Safony jest unikatem w kolekcjach światowych (*ryc. 15*). Szczególna jej wartość wypływa z dwóch okoliczności. Po pierwsze, wyobrażenie wielkiej poetki na naczyniach jest niezwykle rzadkie (nieliczne w ogóle są jej wizerunki), a hydria gołuchowska służy najstarszym przykładem, ponadto zaś jest najwcześniejszym znanym przedstawieniem Safony. Po drugie, rysunek został wykonany techniką Six'a, również rzadko spotykaną, a polegającą na wyryciu konturów postaci oraz koniecznych szczegółów w czarnej powierzchni naczynia, przy czym odsłonięte części ciała[14] pokryte zostały białą barwą.

Jak wynika z krótkiego przeglądu najciekawszych naczyń grupy czarnofigurowej, zbiór z Gołuchowa posiada interesujące i cenne okazy. Szerszej skali porównawczej dostarcza zespół waz czerwonofigurowych, głównie tzw. stylu swobodnego.

Na czasy ok. 530 pne przypadają dwa bliźniacze naczynia — olpai (CVA pl. 17,1—2). Dekoracja ich przynależy do tzw. stylu surowego, który w swych początkach stanowi właściwie mechaniczne przetransponowanie techniki czarnofigurowej w czerwoną. Trwałe przejście od stylu surowego do wspomnianego już swobodnego dokonuje się ok. 480 pne. Wówczas dopiero styl czerwonofigurowy wypowiedział się w pełni. Wspomniane olpai należą do początkowych tworów rodzącej się techniki. Przedstawiają dwóch młodych atletów: jeden wykonuje rzut oszczepem, a drugi dyskiem. Beazley nazywa twórcę tych przedstawień „malarzem gołuchowskim" i odnajduje jego rękę w dwóch jeszcze dziełach: oinochoe w Monachium i oinochoe w Cambridge.

A masterpiece of the early period of the ripe archaic style[15] stanowi niepublikowana do czasów Beazley'a amfora Euthymidesa (CVA pl. 18), datowana na ok. 510 pne. Należy ona do grupy określonej terminem angielskim jako *neck-*

Ryc. 15. *Wizerunek Safony na hydrii czarnofigurowej.*

Ryc. 16. *Satyr grający na flecie. Amfora Euthymidesa.*

Ryc. 17. *Eos (Nike). Hydria czerwonofigurowa.*

Ryc. 18. *Rhyton „malarza Brygosa".*

-amphore, jest wysmukła, o „skręconych" imadłach, nasuwających analogie do techniki metalowej. Z jednolitej, pokrytej glazurą powierzchni ostro występują dwie postacie umieszczone po przeciwnych stronach brzuśca. Jedna — to postać nagiego młodzieńca wylewającego wino z amfory do (domyślnego) krateru. Ustawienie bardzo typowe dla wczesnego okresu, a mianowicie: barki i tors *en face*, a głowa i nogi z profilu. Natomiast znajdujące się na odwrocie wyobrażenie satyra grającego na flecie odznacza się ciekawszym upozowaniem (*ryc. 16*). Barki i tors, widziane z tyłu, są podane właściwie *en trois quarts*, a głowa i lewa noga z profilu, podczas gdy prawa noga — również widziana z tyłu — *en face*. Powyższe zróżnicowanie dodaje bezwątpienia potencjału dynamicznego przedstawionej postaci.

Z końcowej fazy stylu surowego pochodzą trzy dobre wazy „malarza Providence". Należą tu dwie bliźniacze hydrie (CVA pl. 21) wyobrażające: jedna — Dzeusa na tronie między stojącą przed nim Ateną, a za nim Nike, druga — Apollina w otoczeniu dwóch Muz. Obie sceny ujęte zostały w kompozycję zamkniętą, dośrodkową, tak bardzo powszechną w ceramice greckiej, szczególnie we wczesnym okresie. Trzecią wazą jest amfora nolańska (CVA pl.22,1), z Eos postępującą za Kefalosem.

Zbiór gołuchowski posiada jeszcze jedno godne uwagi przedstawienie Eos: na hydrii leżącej już na przejściu od omawianego okresu do stylu swobodnego (CVA pl. 20,2). Postać bogini, trzymającej w wyciągniętych rękach hydrię, pełna wdzięku, ulatuje w przestworza (*ryc. 17*). Kompozycja w założeniu taka sama, jak na wspomnianej wyżej amforze Euthymidesa, jednakże rzucona niezbyt szczęśliwie na tło, przekracza częściowo górne załamanie brzuśca i przerzuca się na szyję naczynia. Ma to zapewne związek z chęcią wyobrażenia bogini *unoszącej się* ku górze. Beazley odstępuje od utartego już przekonania, że postać odzwierciedla Eos i przypisuje ją Nike. Przedstawienia bogini zwycięstwa należały do tematyki uprzywilejowanej. Występuje ona na innej amforze nolańskiej z okresu przejściowego, w scenie wręczania cytry młodzieńcowi stającemu zapewne — jak wskazuje strój jego — do popisów muzycznych (CVA pl. 22,2). Amfora ta jest przypisywana „malarzowi Dionoklesa". Postać lecącej Nike zdobi również lekythos (CVA pl. 23,1), najlepszy zdaniem Beazley'a z czerwonofigurowych lekythów okresu archaicznego w zbiorach Gołuchowa.

Pod względem staranności rysunku i elegancji formy pierwsze miejsce dzierżyły czary do picia[16] w technice czerwonofigurowej. Istnieli garncarze i malarze specjalizujący się w tym rodzaju naczyń. W stylu surowym słynęli z niedoścignionej biegłości Panaitios i późniejszy nieco Brygos. Skromne polskie zbiory mogą się poszczycić dwoma egzemplarzami dzieł wymienionych artystów. Kylix Panaitiosa[17] zdobi zbiory krakowskie, których omówienie nie zostało objęte niniejszym szkicem. Gołuchów natomiast posiada jeden z najlepszych rhytonów „malarza Brygosa" (CVA pl. 23,4a—g), uformowany w kształcie głowy barana (*ryc. 18*). Szeroką kra-

Ryc. 19. *Kantharos „malarza Sotadesa".*

wędź wylewu (manszet) zdobią dwie sceny przedstawiające lubieżnych satyrów podchodzących uśpione menady. Tylną ścianę naczynia, do której przyczepione zostało imadło, zajmuje postać Diowizosa, z właściwym mu kantharosem w ręku oraz sylena, stojących po obu stronach ołtarza. O tym właśnie rhytonie w superlatywach wyraża się już Jean de Witte w swoim katalogu, nazywając go „cudem sztuki garncarskiej"[18], a Beazley przyznaje mu bardzo dobre wykonanie.

W okresie tzw. stylu swobodnego, tzn, począwszy od ok. 480 pne, w kolekcji gołuchowskiej wysuwają się na plan pierwszy głównie świetne czary wysokiej niejednokrotnie klasy. Niektóre z nich dają się zidentyfikować jako dzieła znanych twórców. Do takich należy kantharos „malarza Sotadesa" (CVA pl. 35) z wyobrażeniami sylenów i menad (*ryc. 19*). Był on pierwszą znaną wazą Sotadesa i długo pozostawał jedyną. Obecnie należy do siedmiu znanych w świecie naczyń noszących sygnaturę tego malarza.

Wysoką klasę przedstawia kotyle (CVA pl. 34,3a—e) z tematami ofiarnymi. Charakter malowideł utrzymany jest w stylu następców i malarzy kręgu Durisa.

Z końca V wieku zachował się wytworny kylix malarza z Eretrii (CVA pl. 38), jednego z czołowych twórców tych czasów. We wnętrzu czary dwie postacie: menada z lirą pięciostrunną i sylen w postawie tanecznej z wzniesionym na wysokość twarzy kantharosem. Ściankę zewnętrzną natomiast opasuje taniec bachiczny wykonywany żywiołowo przez sylenów oraz wdzięczne menady.

Wielu dzieł nie udaje się określić dokładniej. W każdym razie Beazley odnosi ciekawsze egzemplarze gołuchowskie do znanych zabytków z Watykanu, czy Villa Giuglia. Rozpatrując cechy stylistyczne doszukuje się wpływów słynnych malarzy, jak Kleofradesa w dekoracjach kylixu (CVA pl. 36) przyozdobionego scenami kobiet w kąpieli, lub też współczesnego Sotadesowi „malarza Amymone" (zaliczanego do grupy manierystów) na kylixie (CVA pl. 37,2a—c) pokrytym przedstawieniami efebów.

Poza czarami na wyróżnienie zasługują również naczynia większych rozmiarów. Na ich czele postawiłbym stamnos (CVA pl. 26) „malarza bostońskiej fiale". Dekorację jego stanowi obrazek domowy z małym satyrem. Nakreślony z prostotą, mieści w sobie pełnię wyrazu, zwłaszcza w wymownej scenie między dwiema kobietami i dzieckiem. Stamnos należy do niedużej grupy naczyń jednego malarza (zwanego uprzednio przez Beazley'a „malarzem stamnosu Czartoryskich"). Z wielkich naczyń zawiera ona jeszcze stamnos w Palermo, amforę w British Museum, a także amforę nolańską w Gołuchowie (CVA pl. 30,3), która przedstawia młodzieńca zbrojącego się oraz towarzyszące mu dwie kobiety. Amforę tę datować można na lata czterdzieste lub trzydzieste V w. pne. Odznacza się, jak wszystkie rysunki tego malarza, wielką elegancją linii.

Dość zasobnie reprezentowany jest w zbiorach gołuchowskich mniej wybitny krąg Polygnota — malarza waz. Co prawda jego hydria (CVA pl. 34,1a—b) należy do słabszych jego dzieł, natomiast dwa kratery z kręgu tegoż malarza stoją na wysokim poziomie. Pierwszy, to dzwonowy krater towarzysza Polygnota — Lykaona (CVA pl. 24), na którym uwidoczniono Dionizosa w otoczeniu menad i satyrów. Delikatny rysunek o szlachetnym wyrazie predestynuje naczynie do rzędu arcydzieł Lykaona. Następny krater wyobraża fragment amazonomachii: dwie Amazonki, jedna na koniu, a druga piesza, atakują wojownika greckiego. Twórcą tego krateru jest „malarz Kentauromachii z Louvre'u" (CVA pl. 25).

Ryc. 20. *Białogruntowy lekythos z wyobrażeniem Charona.*

Ryc. 21. *Italski krater wolutowy z przygodami Peleusa i Thetis.*

W grupie lekythów białogruntowanych wyróżnia się lekythos z Charonem (CVA pl. 43,2a—b). Charon stoi na dziobie łodzi z łokciem wspartym na zgiętej prawej nodze i wyciąga rękę w kierunku postaci niewieściej, trzymającej naczynie na wonności. Obie postacie przegradza stela nagrobna. Rysunek jest wyjątkowo dobrze zachowany (*ryc. 20*).

Wazy po 420 pne nie mają w zbiorach gołuchowskich, a nawet polskich, specjalnego znaczenia, przede wszystkim dlatego, że zbiory te nie zawierają licznych, ani też dobrych przykładów. Nie można też łączyć ich w grupy stylowe, a przyporządkowanie indywidualnym warsztatom natrafia na trudności.

Rzemiosło italskie reprezentuje krater wolutowy (CVA pl. 48), przypisywany do grupy wczesnolukańskiej, jednak datowanie jego podlega dyskusji. Brzusiec naczynia zajmuje scena z przygodami Peleusa i Thetis, utrzymana w charakterystycznym dla południa Italii niespokojnym rytmie (*ryc. 21*). Beazley podkreśla przynależność krateru do grupy, która wydała arcydzieła waz italskich i zestawia go z dwoma podobnymi: w Ruvo i w Monachium.

Przy końcu warto zwrócić uwagę na wazę w kształcie butelki (CVA pl. 49,4a—c), typową dla warsztatów apulskich. Scena uwidoczniona w górnej części brzuśca przedstawia przygotowania do ukarania Marsjasza. Temat ten, znany sztuce greckiej, w niewielkiej ilości przypadków pojawiał się w malarstwie wazowym.

Tym ostatnim przykładem zamykam szkicowy przegląd antycznych waz greckich zawartych w kolekcji gołuchowskiej. Przegląd miał na celu poinformowanie o historii zbioru, o rzadkich i cennych jego okazach. Miał on też unaocznić i uwypuklić znaczenie i wartość znanego w świecie zbioru tej pospolitej niegdyś produkcji, dzisiaj będącej namacalnym dokumentem życia zamarłych pokoleń.

PRZYPISY

[1]) Bliższe dane w: T. Jakimowiczówna, *Zamek w Gołuchowie*, „Studia Muzealne" III, 1957.

[2]) Bliższe dane biograficzne w: *Polski Słownik Biograficzny VI*, Kraków 1948.

[3]) J. de Witte, *Description des Collections d'antiquités conservées à l'Hôtel Lambert*, Paris 1886, s. 1.

[4]) Bliższe dane biograficzne w: *Polski Słownik Biograficzny*, ib. oraz N. Pajzderski, *Zbiory gołuchowskie*, „Sztuka i Artysta" r. I, nr 1, Warszawa 1924.

[5]) Jej dziełem są freski na drewnianych sufitach zamku gołuchowskiego.

[6]) Zamek gołuchowski należał do wyposażenia Izabeli.

[7]) W tym okresie przybywa pewna ilość naczyń starożytnych.

[8]) Wyliczenie według *Corpus Vasorum Antiquorum, Pologne fasc. 1, Gołuchów.*

[9]) W Muzeum im. Czartoryskich (obecnie: Zbiory Czartoryskich Muzeum Narodowego) i w zbiorach Gabinetu Archeologii Klasycznej (obecnie: Śródziemnomorskiej) Uniwersytetu Jagiellońskiego.

[10]) P. Bieńkowski, *O naczyniach cypryjskich w Gołuchowie w świetle nowych teorii o sztuce prehelleńskiej*, „Wiadomości Archeologiczne" IX 1924—25 oraz M. Ruxer, *Naczynia cypryjskie i mykeńskie w zbiorach Gabinetu Archeologii Klasycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie*, „Przegląd Archeologiczny" II 1925.

[11]) Począwszy od tej, każda sygnatura CVA odnosi się do *Corpus Vasorum Antiquorum, Pologne fasc. 1, Gołuchów*, oprócz jednej: w przyp. 17.

[12]) J. D. Beazley, *Greek vases in Poland*, Oxford 1928, s. 7: *"the finest black-figured vase in Poland"*.

[13]) j. w., s. 8: *"the famous Sappho hydria"*.

[14]) tzn. twarz, ręce, stopy — ogólnie przyjęte w technice czarnofigurowej w odniesieniu do postaci kobiecych; tutaj także plektron.

[15]) J. D. Beazley, j. w., s. 13.

[16]) Termin angielski *cup* przeważnie odnosi się do kylixu (lecz także: rhyton, kotyle, kantharos itp.).

[17]) *CVA Pologne fasc. 2, Collections de Cracovie, Musée Czartoryski* pl. 8, 1a-c.

[18]) J. de Witte, j. w., s. LXVII: *"qui est une merveille de la céramographie"*.

MUZEA I WYSTAWY

Jan Wegner

MUZEUM W ŁOWICZU

1. DZIEJE GMACHU I JEGO ODBUDOWA

Muzeum mieści się w dźwigniętym po wojnie z ruin gmachu pomisjonarskim, którego budowę rozpoczął w 1689 r. kardynał prymas Michał Stefan Radziejowski, według projektu Tylmana z Gammeren, a ukończył arcyb. Stanisław Szembek w 1730 r.

Po ukończeniu skrzydła zachodniego od strony rynku i kaplicy p.w. św. Karola Boromeusza, ozdobionej wytworną sztukaterią i piękną polichromią Michelangela Palloniego, Radziejowski wydał w 1700 r. dekret erekcyjny. Natomiast erekcji kanonicznej dopełnił w 1715 r. arcyb. S. Szembek, który pisał, że fundacja seminarium oraz Domu Zgromadzenia Księży Misjonarzy *...to budynki zarówno dla nich, jak i dla rzeczonego seminarium, wykonane na kształt kwadratu o wspaniałej i eleganckiej strukturze*[1]. Istotnie ów gmach przedstawiał się imponująco, choć cechowały go proste formy architektoniczne. Masywna zaś bryła tego czworoboku miała *...niemalże wygląd obronny*[2].

Barokowy gmach będący ozdobą Łowicza, przechodził różne koleje i często zmieniał swe przeznaczenie. Od początku XIX wieku aż do 1939 r. był siedzibą szkół i różnych instytucji. W latach 1821—1832 mieściła się tutaj Szkoła Wydziałowa ks. ks. pijarów. a od 1856 do 1865 r. — Szkoła Powiatowa Ogólna, której uczniem był Józef Chełmoński. W okresie 1874—1914 znajdowała się w tych murach Szkoła Realna. Jej wychowankiem był m. in. Stanisław Noakowski. Tutaj mieściło się również żeńskie progimnazjum (1867—1897). W okresie powstania styczniowego w tym budynku więziono powstańców, a w latach wojen urządzano szpitale wojskowe. W 1864 r. gmach księży misjonarzy został skonfiskowany przez władze carskie, a w 1886 r. kaplicę zamieniono na cerkiew prawosławną.

Po odzyskaniu niepodległości w gmachu pomisjonarskim mieściły się szkoły średnie. Ostatnio, przed wojną 1939 r., był siedzibą dwóch państwowych liceów i gimnazjów, jednego męskiego im. ks. J. Poniatowskiego, drugiego żeńskiego im. J. U. Niemcewicza.

Wnętrza gmachu szkolnego na skutek licznych przeróbek zatraciły w dość dużej mierze swój pierwotny wygląd.

We wrześniu 1939 r. budynek został przez Niemców zrujnowany bombami burzącymi i zapalającymi, a potem zrównany z ziemią, z wyjątkiem częściowo uszkodzonego skrzydła południowego oraz kaplicy.

Sprawą odbudowy tego gmachu na muzeum zajął się ówczesny dyrektor Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki prof. dr Stanisław Lorentz. W dniu 22 lipca 1952 r., w ramach „czynu lipcowego" Muzeum Narodowego w Warszawie otworzono w odrestaurowanym skrzydle południowym od ul. gen. K. Świerczewskiego w 6 salach i 2 korytarzach tymczasową ekspozycję muzealną z działami: archeologicznym (opracował mgr Marian Gozdowski), historycznym i etnograficznym. Pierwszymi kierownikami nowo powstającego muzeum byli: art. plastyk Ziemowit Szuman, mgr Bronisław Markiewicz i mgr Henryk Świątkowski. Z ramienia Muzeum Narodowego pieczę sprawował kustosz mgr Tadeusz Wierzejski.

Konserwatorskie wytyczne odbudowy zostały uwzględnione we wnikliwym projekcie inż. arch. Piotra Kozińskiego. Wytyczne te polegały na ścisłej rekonstrukcji elewacji od strony Rynku Kościuszki i utrzymaniu w dawnym charakterze elewacji północnej i wschodniej. Natomiast wnętrza nie miały być i nie zostały zrekonstruowane, lecz dostosowane do potrzeb muzeum, z wyjątkiem ocalałego skrzydła południowego, w którym nie wprowadzono żadnych zmian. Skrzydło to i kaplicę uratowano przez nakrycie dachem prowizorycznym jeszcze w końcu 1939 r. W styczniu 1945 r. dach nad tym skrzydłem i kaplicą spłonął od wybuchu niemieckich bomb zegarowych. Póź-

ną jesienią tego roku położono nowy prowizoryczny dach staraniem Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków. W okresie odbudowy wszystkie trzy skrzydła przykryto oddzielnie dachem czterospadowym, krytym dachówką. Pośrodku skrzydła północnego odbudowano wieżyczkę, dając w przyziemiu podcienia arkadowe, których dawniej nie było. Zaprojektowano je ze względu na obowiązujące wówczas wymagania wprowadzania prześwitów przewiewnych do zamkniętych dziedzińców. Ostatnio zrekonstruowano bramę barokową od strony ul. Mostowej (obecnie Dzięgielewskiego).

Na parterze skrzydła od strony Rynku Kościuszki powstała obszerna sień wejściowa, potrzebna dla nowych funkcji budynku. Tę sień wyposażono w sklepienia, odmienne od pierwotnych. Sale ekspozycyjne na parterze i piętrach otrzymały stropy płaskie. Jedynie na I piętrze, w narożnej sali nad kruchtą kaplicy, przywrócono belkowanie drewniane. Dotąd jeszcze nie zrekonstruowano malowideł barokowych o motywach roślinnych, które zdobiły pierwotny pułap, spalony we wrześniu 1939 r.

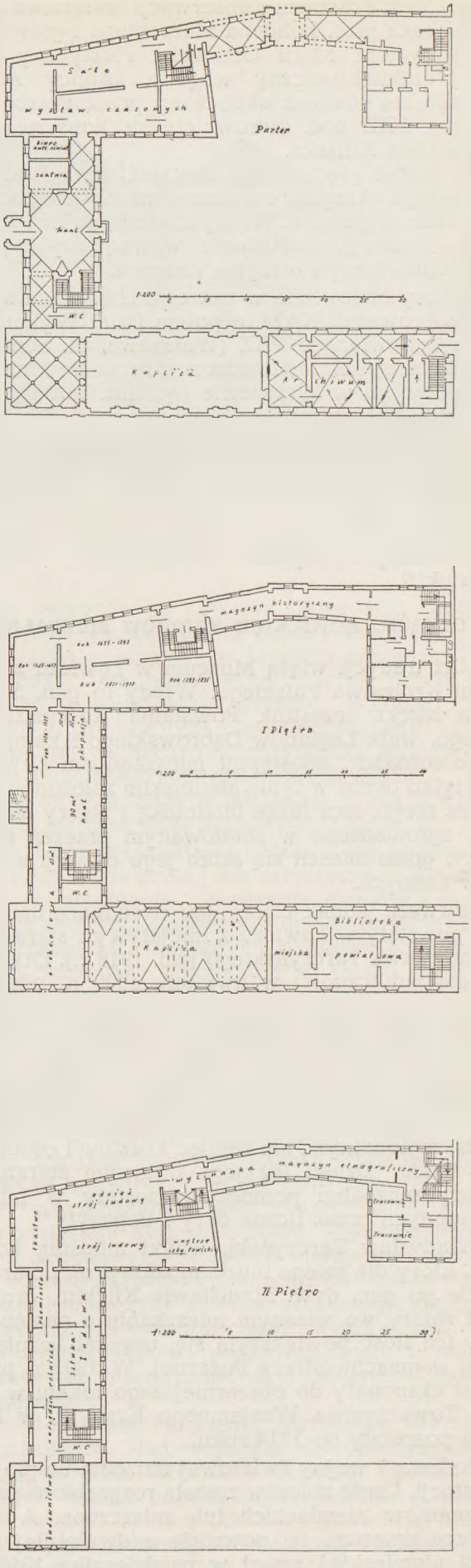
Sień i korytarze parterowe mają posadzki z lastryku, natomiast w salach wystawowych parteru oraz na piętrach położono posadzkę z klepek dębowych. Oświetlenie elektryczne wprowadzono do sieni, hallu II piętra i klatki schodowej za pomocą zabytkowych wiszących świeczników z brązu oraz przyściennych kinkietów. Inne sale mają oświetlenie kloszowe i jarzeniowe. Oświetlenie normalne wyłączyć można dla każdej kondygnacji oddzielnie z tablic umieszczonych nie w jednym miejscu, lecz na parterze oraz I i II piętrze.

Techniczne urządzenia odpowiadają wymogom współczesnego muzealnictwa. Zastosowano więc ogrzewanie wodne za pomocą radiatorów umieszczonych we wnękach okiennych. Bezpieczeństwo przeciwpożarowe zapewniają stropy żelbetowe, a częściowo (na poddaszu) ceglane na belkach stalowych[3]. Każde skrzydło gmachu posiada gromochrony.

Na ekspozycję muzealną zajęto wszystkie kondygnacje. Na parterze mieszczą się, oprócz sieni, szatnie, gabinet, 4 sale wystaw czasowych (w jednej mieści się chwilowo kancelaria) oraz W.C. Na piętrze urządzono działy: archeologiczny i historyczny oraz magazyny i pracownie działu historycznego z biblioteką (nad arkadami), a na drugim piętrze — dział etnograficzny z własnymi magazynami i pracownią. Dział przyrodniczy powstanie w skrzydle wschodnim, jeszcze nie odbudowanym. Ogólna kubatura całego budynku wyniesie ok. 25.000 m³.

W części narożnej, północno-wschodniej budynku w wewnętrznym dziedzińcu znajdują się mieszkania pracowników, gabinet kustosza oraz pracownie: fotograficzna i stolarska. Kotłownię CO i skład opału umieszczono w piwnicach pod projektowanym skrzydłem wschodnim.

W skrzydle południowym, poza kaplicą, mieści się Państwowe Archiwum Powiatowe (parter) oraz Biblioteka Powiatowa i Miejska (piętro). Kaplica jest remontowana. Konserwację i częściowo rekonstrukcję polichromii na sklepieniach i ścianach szczytowych ukończono pod kierunkiem



Ryc. 22—24. *Muzeum w Łowiczu. Plany parteru, I i II piętra.*

i nadzorem Pracowni Konserwacji Malarstwa PKZ w osobach prof. Bohdana Marconiego i głównego konserwatora Marii Orthwein. Plastyczny wystrój architektoniczny wnętrza kaplicy został w zasadzie również ukończony przez Pracownię Rzeźby PKZ pod kierownictwem konserwatora Stanisława Kiliszka.

W planie pięcioletnim nastąpić ma odbudowa czwartego skrzydła od strony wschodniej, które zamknie czworobok. Wtedy dopiero, po likwidacji placu budowy, dziedziniec wewnętrzny będzie uporządkowany i otrzyma zieleńce.

Roboty budowlane w zakresie tzw. stanu surowego prowadził KAM, a potem Dział Wykonawstwa budowlanego PKZ (Warszawa, ul. Senatorska 14). Inspektorami nadzoru z ramienia Muzeum Narodowego w Warszawie byli inż. inż. Cz. Jabłoński, A. Ładyżyński, A. Bieńkowski i Zb. Niemiatowski. Pieczę nad odbudową sprawował kustosz mgr Henryk Świątkowski oraz Konserwator Wojewódzki mgr Zbigniew Ciekliński. Odbudowa była od 1947—1950 r. prowadzona z kredytów budżetowych i inwestycyjnych Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki[4].

2. POCZĄTKI ŁOWICKICH ZBIORÓW MUZEALNYCH

Nici tradycji wiążą Muzeum w Łowiczu z czasami Królestwa Polskiego. Wtedy to gen. Stanisław Klicki, uczestnik Powstania Kościuszkowskiego, walk Legionów Dąbrowskiego i kampanii napoleońskich, udostępnił mieszkańcom Łowicza nie tylko ogród w typie angielskim założony tutaj przez niego, lecz także bibliotekę i zbiory pamiątek, zgromadzone w zbudowanym przezeń pałacyku, gdzie mieścił się sztab jego dywizji strzelców konnych.[5]

Pierwsze jednak zbiory, par excellence muzealne, powstały w Łowiczu z inicjatywy i staraniem Władysława Tarczyńskiego (zm. 1918 r.). Otwarto je dla publiczności w kwietniu 1906 r., oddając jednocześnie pod pieczę warszawskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami. Zawiązkiem powstałego „Muzeum Starożytności i Pamiątek Historycznych" były zbiory inicjatora, który wolny od zajęć zawodowych czas poświęcił gromadzeniu pamiątek przeszłości oraz przedmiotów o charakterze regionalnym, nie żałując kosztów i osobistego trudu. Dzięki też jego ofiarnym staraniom zbiory muzealne pomnożone zostały w latach następnych przez liczne dary i depozyty[6].

Władysław Tarczyński, wielki miłośnik Łowicza, który dla swego muzeum zdobył m. in. archiwalia po gen. dyw. Stanisławie Klickim, gromadził zbiory we własnym mieszkaniu a następnie, gdy ich ilość powiększyła się, uzyskał bezpłatną izbę w gmachu Straży Pożarnej. W 1907 r. przeniósł eksponaty do obszerniejszego lokalu w domu Towarzystwa Wzajemnego Kredytu, w którym pozostały do 1914 roku.

Podczas I wojny światowej muzeum uległo dewastacji. Część zbiorów została rozgrabiona przez okupantów niemieckich lub zniszczona. A sam twórca muzeum, po powrocie z dwuletniej niewoli niemieckiej, zmarł w październiku 1916 r., zapisując testamentem swoje zbiory Gminie m. Łowicza. Stały się też zawiązkiem Muzeum Ziemi Łowickiej, które nazwano imieniem Władysława Tarczyńskiego. Kustoszem tego muzeum został syn fundatora, Marian Tarczyński.

Eksponaty były wówczas zgrupowane w czterech działach: archeologicznym, historycznym, pamiątek wojennych oraz przedmiotów dawnego rzemiosła i kupiectwa łowickiego. Szczególnie epoka powstania styczniowego dostarczyła muzeum łowickiemu wiele pamiątek i zabytków, zaopatrzonych przez Tarczyńskiego w dokładne metryczki.

Podział na wspomniane działy nie był zupełnie ścisły. Wskazuje on raczej kierunki w jakich gromadzono eksponaty, z których tylko część była związana z regionem łowickim. Nie wszystkie też były wystawione ze względu na trudności lokalowe. Muzeum posiadało również archiwalia różnego rodzaju i różnej proweniencji. Dla Łowicza niezwykle cenne były przywileje oraz księgi cechowe. Biblioteka zawierała dość pokaźną liczbę *lovicianów* tj. druków łowickich z II poł. XVIII i XX stulecia oraz dzieł dotyczących Łowicza i jego regionu.

Muzeum, założone w okresie niewoli, miało być „ogniskiem kultury", skarbem pamiątek przeszłości" i rozwijać w „młodych pokoleniach miłość ojczyzny".

W okresie II wojny światowej muzeum znowu bardzo ucierpiało (zabytkową broń zabrali Niemcy) i zostało zmuszone do ustąpienia z zajmowanego lokalu, skutkiem czego eksponaty złożono czasowo do jednej izby. Pod koniec 1944 r. grono obywateli Łowicza zabezpieczyło je wraz ze zbiorami etnograficznymi w kościele popijarskim oraz w wieżach kolegiaty.

Uzupełnieniem Muzeum Starożytności było Muzeum Etnograficzne, stworzone w 1910 r. ofiarną pracą Anieli Chmielińskiej (zm. 1936 r.). Ona założyła Oddział PTK w Łowiczu oraz gromadziła zbiory, które stały się wkrótce zaczątkiem przyszłego Muzeum Etnograficznego PTK. Wśród tych zbiorów znajdowały się zabytki kultury artystycznej i materialnej Księżaków, a więc stroje ludowe, wycinanki, hafty, wyroby ceramiczne, obrazy na szkle, meble, rzeźby figuralne, narzędzia pracy oraz okazy przyrodnicze i tablice statystyczne, dotyczące rozwoju rolnictwa i przemysłu. Szczególną uwagę zwracało odtworzone wnętrze barwnej chaty łowickiej.

Duszą tego Muzeum, jego kierowniczką i opiekunką była Aniela Chmielińska, zasłużona propagatorka łowickiej sztuki ludowej[7].

Muzeum Etnograficzne otrzymało pomieszczenie w kamienicy na Rynku Kościuszki nr 17, będącej siedzibą Muzeum Ziemi Łowickiej. Po śmierci Anieli Chmielińskiej Muzeum Etnograficzne nazwano jej imieniem. W okresie II wojny światowej zbiory etnograficzne także uległy częściowemu rozproszeniu. Najcenniejsze okazy ocalały.

Te dwa muzea — Ziemi Łowickiej i Etnograficzne cierpiały przed wojną na brak odpowiednich warunków lokalowych. Dlatego też wysuwano już w okresie międzywojennym projekty budowy nowego gmachu bądź przeznaczenia na siedzibę muzeów szkolnego budynku pomisjonarskiego.

Ryc. 25. *Muzeum w Łowiczu.*

3. OBECNA BAZA EKSPONATOWA I EKSPOZYCJA

Zbiory Muzeum im. Władysława Tarczyńskiego, stanowiące własność miasta Łowicza, oraz Muzeum Etnograficznego im. Anieli Chmielińskiej, należące do PTK, zostały po wojnie przejęte przez Państwo i przekazane nowoorganizującemu się Muzeum w Łowiczu, które w styczniu 1958 r. stało się Oddziałem warszawskiego Muzeum Narodowego, podobnie jak Nieborów i Wilanów, a ostatnio Łazienki. Zbiory archiwalne zostały wydzielone i przekazane Państwowemu Archiwum Powiatowemu w Łowiczu. Księgozbiory zatrzymało Muzeum.

Bazę eksponatową wzbogacono cennymi obiektami, otrzymanymi od Muzeum Narodowego w Warszawie oraz b. Muzeum w Rapperswilu. Zbiory ceramiczne przekazało Tow. Popierania Przemysłu Ludowego. Biblioteka Kapituły Łowickiej dała w depozyt inkunabuły, mszał z XIV w., dzieło prawnicze Franciszka Zabdelli z XV w., gmerk Jana Michałowicza z Urzędowa, portret prymasa Jana Lipskiego (I poł. XVII w.) oraz tkaninę z herbem kardynała M. S. Radziejowskiego (ok. 1700 r.). Inne depozyty pochodzą głównie z Państwowego Archiwum Wojewódzkiego i Powiatowego, Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie, Oddziału Muzeum Narodowego w Nieborowie (np. portret Stefana Czarnieckiego) oraz osób prywatnych (np. kolekcja afiszów z lat okupacji hitlerowskiej ze zbiorów Maurycego Klimeckiego). Ilość eksponatów z każdym rokiem wzrasta dzięki nowym depozytom, darom i zakupom. Tak np. Jadwiga z Tarczyńskich Balcerowa, córka Władysława Tarczyńskiego, przekazała Muzeum w Łowiczu, zgodnie z ostatnią wolą swego męża Emila Balcera, zasłużonego obywatela tego miasta, księgozbiór oraz kolekcję rękopisów, afiszów, druków i różnych pamiątek. Ostatnio z inicjatywy kustosza mgr. H. Świątkowskiego Muzeum Narodowe zakupiło i ustawiło na terenie ogrodu przymuzealnego świronek ze Złakowa Borowego, będący interesującym zabytkiem kultury ludowej.

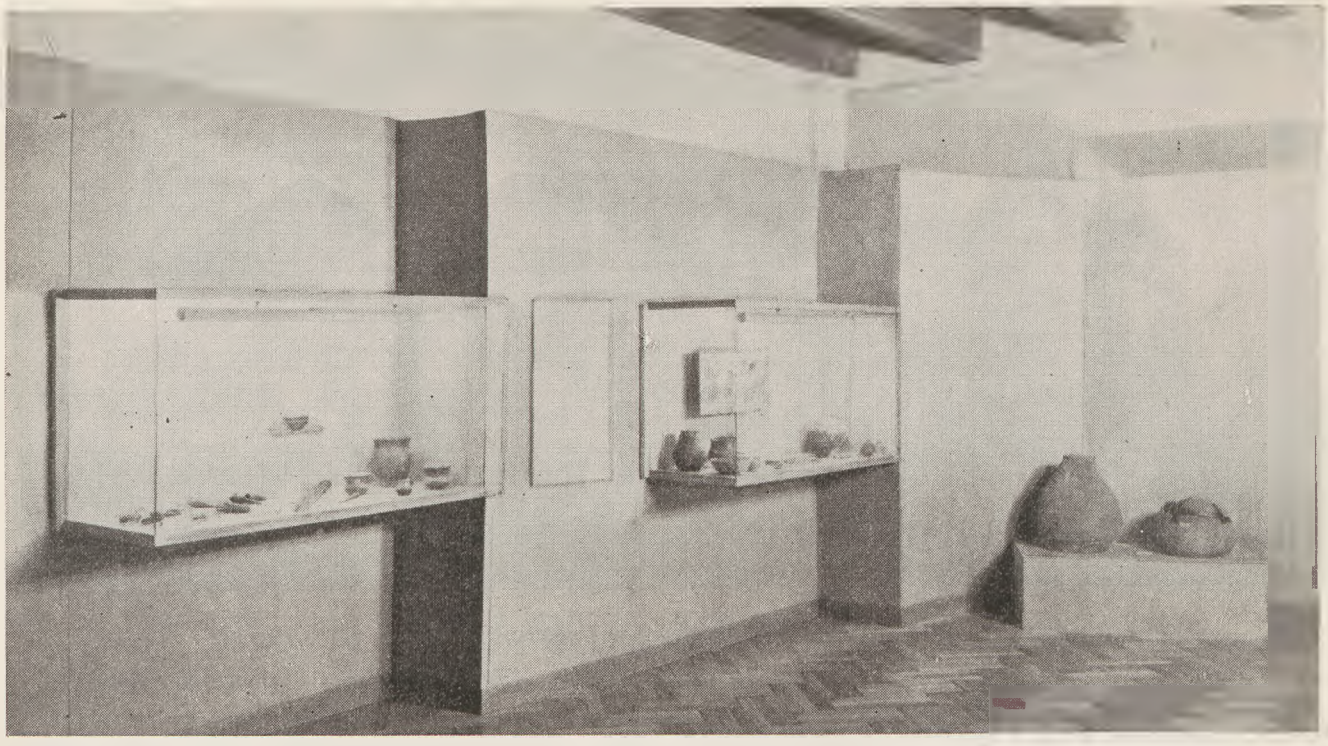
W 1954 r. Muzeum w Łowiczu posiadało 6574 eksponaty. Na okazy etnograficzne przypadało ok. 45% wszystkich zbiorów. Według stanu z dnia 31 grudnia 1959 r. było ogółem 6825 eksponatów, w tym archeologicznych 225, etnograficznych 1769, historycznych i innych 4831.

Obszerne magazyny ułatwiają pracę inwentaryzacyjną oraz stałą konserwację zbiorów.

Na bazę eksponatową składają się przedmioty wartości historycznej lub artystycznej. Stanowią one dokumentację i ilustrację dziejów Łowicza i jego regionu. Zabytki kultury materialnej i artystycznej są klasycznymi przedmiotami ekspozycji muzealnej i dominują w salach łowickiego muzeum. Materiały typu archiwalnego oraz bibliotecznego występują w zasadzie tylko w dziale historycznym. Mapy, plany, wykresy, fotografie, rysunki techniczne, napisy i inne materiały pomocnicze, aczkolwiek niezbędne, ograniczono do minimum. Natomiast modele plastyczne występują w działach historycznym i etnograficznym. Ich ilość napewno jeszcze wzrośnie, bo zawsze są one atrakcyjne dla zwiedzających.

Przy urządzaniu działów dbano o właściwy dobór materiału ekspozycyjnego, jego rozplanowanie i zastosowanie w sposób umiejętny i oszczędny sprzętu ekspozycyjnego. Projekt oprawy plastycznej ekspozycji działów archeologicznego, historycznego i etnograficznego wykonał inż. arch. Mieczysław Piprek. Większość map i planów opracował plastycznie art. plastyk Zdzisław Pągowski.

Poszczególne eksponaty otrzymały wizytówki objaśniające. Nad wejściem do poszczególnych sal zawieszono tabliczki z napisami informującymi lub datami określającymi właściwe okresy historyczne. Tablice tekstowe zawierają problematykę gospodarczą, ludnościową, kulturalną itp. dzięki temu systemowi tekstów objaśniających można Muzeum w Łowiczu zwiedzać samodziel-



Ryc. 26. *Muzeum w Łowiczu. Dział Archeologiczny.* Fragment ekspozycji.

nie. Warto zaznaczyć, że wycieczki z reguły oprowadzane są przez przewodników. W najbliższym czasie zapewne ukażą się ilustrowane wydawnictwa, opisujące szczegółowo poszczególne działy. Krótki *Przewodnik po Muzeum w Łowiczu,* opracowany przez kustosza mgr H. Świątkowskiego z okazji otwarcia muzeum, trzeba traktować „ze względów technicznych" — jak sam autor informuje — „jako tymczasowy".

Dnia 26 kwietnia 1959 roku otwarto następujące działy: archeologiczny, historyczny im. Władysława Tarczyńskiego i etnograficzny im. Anieli Chmielińskiej. A ponadto w salach na parterze — wystawę obrazów Józefa Chełmońskiego oraz rysunków Stanisława Noakowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

4. DZIAŁ ARCHEOLOGICZNY

Zadaniem tego działu, urządzonego w 2 salach według scenariusza opracowanego przez mgra Witolda Bendera, pracownika Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN, jest udostępnienie zwiedzającym materiałów archeologicznych pochodzących z terenu powiatu łowickiego i przedstawienie najdawniejszych dziejów tego regionu.

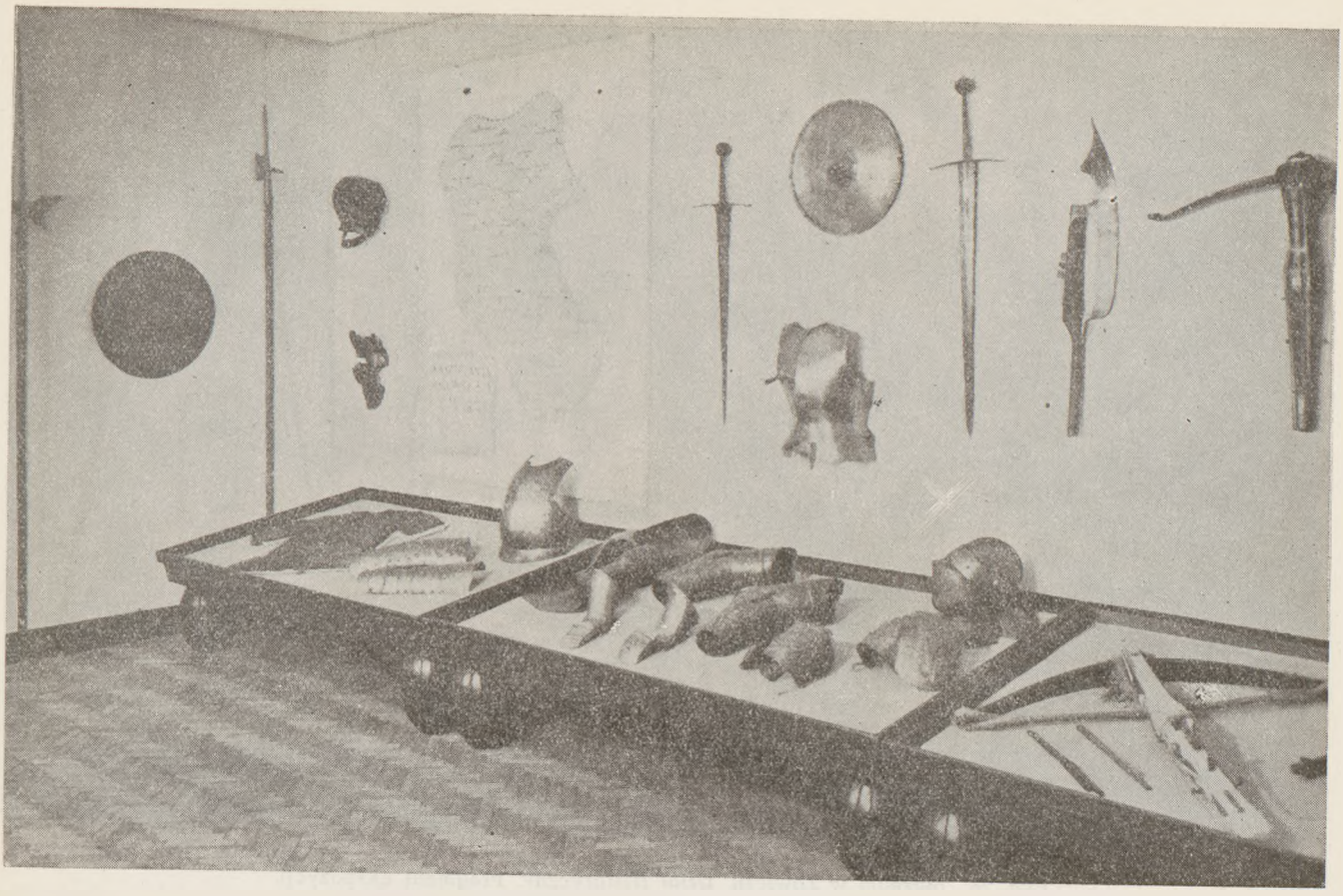
Oryginalne zabytki archeologiczne, wystawione w tym dziale pochodzą z odkryć przypadkowych oraz badań naukowych systematycznie przeprowadzanych na terenie powiatu łowickiego, jak np. w Wólce Łasieckiej koło Nieborowa. Organizując ten dział liczono na większą ilość materiałów z regionu. W realizacji scenariusza nastąpiły zmiany, spowodowane niemożliwością uzyskania tych wszystkich zabytków, które winny być pokazane. W efekcie dział Archeologiczny zawiera sporo okazów z innych terenów, wypożyczonych z Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie. Konieczne więc są pewne zmiany oraz uzupełnienia, a także zaktualizowanie najnowszych badań terenowych (np. w Wólce Łasieckiej). Sam autor scenariusza wysuwa potrzebę silniejszego zaakcentowania początków Państwa Polskiego w związku z obchodami Tysiąclecia.

Ponadto dysponowano materiałem archeologicznym dość fragmentarycznym i nierównomiernie uwzględniającym poszczególne epoki i okresy. Braki uzupełniono materiałami pomocniczymi, a więc tekstami opisowymi i objaśniającymi, mapką importów rzymskich oraz rysunkami.

Kompozycja układu problemowo-tematycznego opiera się na tradycyjnym podziale na epoki i okresy.

W sali I (Epoka kamienia) wyłożono dwie mapy, jedną ilustrującą starszą epokę kamienia ze śladami pobytu na ziemiach polskich człowieka pierwotnego, używającego prymitywnych narzędzi krzemiennych, wśród których najstarszym jest tłuk pięściowy (wyłożony w gablocie); drugą — uwidaczniającą miejsce odkryć stanowisk archeologicznych na terenie regionu łowickiego. W gablocie wyłożono wydawnictwa dotyczące badań archeologicznych w łowickiem.

W sali II ekspozycja obejmuje młodszą epokę kamienia (naczynia gliniane, toporki, oraz siekierki, noże, sierpy i groty oszczepu z krzemienia), a następnie epokę brązu (grób ciałopalny z wyposażeniem), epokę żelaza z jego okresami halsztackim i lateńskim (naszyjniki, bransolety, miecze, grób ciałopalny tzw. kloszowy), rzymskim (noże, igły, grzebienie, wisiorki) oraz wczesnośredniowiecznym, reprezentowanym przez liczne okazy z terenu Łowicza i jego okolic.



Ryc. 27. *Muzeum w Łowiczu. Dział Historyczny.* Fragment ekspozycji.

W tejże Sali wyodrębniono ekspozycję obejmującą zagadnienia ochrony i opieki społecznej nad zabytkami archeologicznymi oraz problematykę systematycznych badań wykopaliskowych.

Ekspozycja jest staranna, przejrzysta i przystępna.

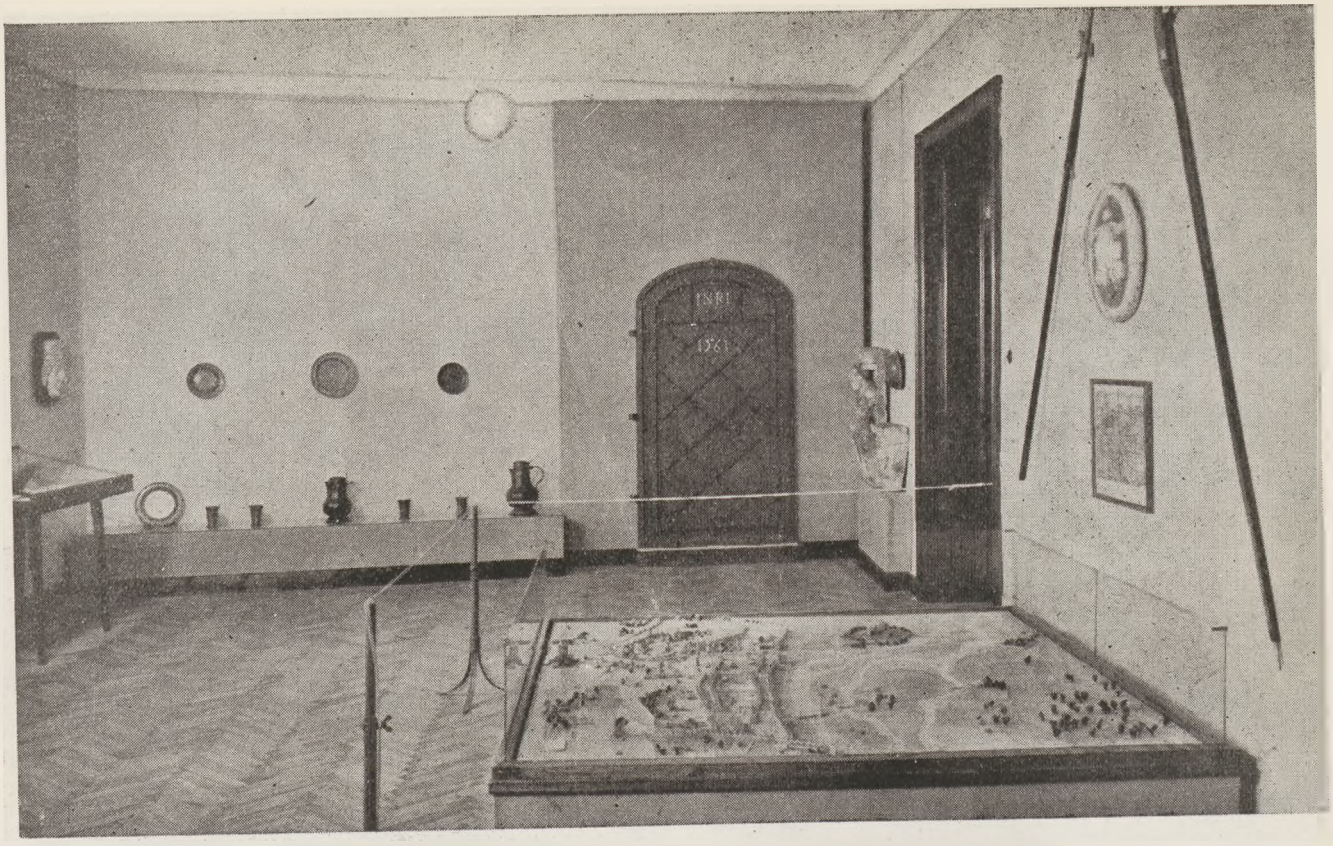
5. DZIAŁ HISTORYCZNY IM. WŁADYSŁAWA TARCZYŃSKIEGO

Jako autor scenariusza tego działu, obejmującego 6 sal, starałem się opracować nową koncepcję ekspozycji (w porównaniu z dawną). Zadaniem działu historycznego jest zobrazowanie dziejów Łowicza na tle regionu w jego procesie rozwojowym od 1136 do 1945 roku. Jednak fragmentaryczny i nierównomierny zasób obiektów ekspozycyjnych dla poszczególnych okresów stwarzał sporo trudności w realizacji scenariusza. W każdym razie dbano o to, ażeby zabytki kultury materialnej lub duchowej, dominowały nad materiałami pomocniczymi[9].

W Sali I (1136—1925) przedstawiono rozwój osadnictwa w kasztelanii łowickiej oraz stan oświaty i kultury, a także rolę zamku arcybiskupiego. Obok oryginalnych zabytków (broń, numizmaty, inkunabuły) występują materiały pomocnicze, a więc fotokopie bulli papieża Innocentego II z 1136 r., potwierdzającej uposażenie arcybiskupstwa gnieźnieńskiego (Łowicz występuje tu poraz pierwszy) i plan rozwoju terytorialnego Łowicza w XII—XIV w.

Sala II (1525—1655) ukazuje miasto w dobie renesansu i wczesnego baroku. W połowie XV w. nastąpił rozwój Łowicza. Jego ówczesny wygląd ilustruje miedzioryt z dzieła Brauna „Civitates orbis terrarum", Kolonia 1618. Na podstawie tego miedziorytu, według rysunku F. Hogenberga z końca XVI w., wykonano wielki model plastyczny miasta oraz związanego z nim zamku, ogrodu i folwarku (opr. inż. Filipowicz). Ekspozycję wzbogacają: portret arcyb. Jana Lipskiego, łowickie drzwi żelazne z 1561 r., witrażyk z zamku łowickiego (1606 r.), gmerk Jana Michałowicza z Urzędowa i jego renesansowa herma z kaplicy św. Wiktorii, arras holenderski z I poł. XVII w., miejscowe wyroby cechowe, przywileje pergaminowe prymasów W. Gembickiego, Jana Wężyka i Macieja Łubieńskiego, druki, numizmaty, meble, tłoki pieczętne do laku.

Sala III (1655—1793) obrazuje okres załamania gospodarczego i kulturalnego (pogłębiony najazdami szwedzkimi), a potem odrodzenie miasta w II poł. XVIII w. W 1793 r. Łowicz znalazł się pod zaborem pruskim. W 1796 r. nastąpiła konfiskata łowickich dóbr arcybiskupa na rzecz skarbu pruskiego. W sali zgromadzono wiele cennych zabytków, jak np. portrety trumienne mieszczan łowickich, wyroby cechowe, kafle łowickie, druki łowickie, przywileje, numizmaty, tłoki pieczętne, broń itp. Problematykę tego okresu upadku i odbudowy przedstawiają interesujące materiały pomocnicze, a więc tablice z napisami, rysunki, fotografie, mapy i plany. Uwagę zwraca model plastyczny zamku łowickiego, wykonany przez inż. Filipowicza na podstawie miedziorytu



Ryc. 28. *Muzeum w Łowiczu. Dział Historyczny.* Fragment ekspozycji.

z dzieła S. Pufendorffa „De rebus a Carolo Gustavo Sueciae Rege gestis", Norymberga 1696 (wg. rys. J. E. Dahlbergha).

Sala IV (1793—1831) przedstawia lata zaboru pruskiego, Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego. W 1807 r. Księstwo Łowickie otrzymał od Napoleona marszałek Davout. W 1820 r. Aleksander I nadał je w. ks. Konstantemu i jego żonie, Joannie Grudzińskiej, księżnie łowickiej. W tym okresie nastąpiły poważne przemiany ustrojowe i społeczne. Podkreślono w tekście objaśniającym, że akcję uwłaszczenia chłopów w Księstwie Łowickim rozpoczęto w 1828 r. O rozwoju terytorialnym miasta informuje plan z 1824 roku (kopię wykonał M. Kępka). Portrety: Kościuszki, Dąbrowskiego, Ks. Józefa, gen. S. Klickiego, prezydenta Łowicza Radzimińskiego. W gablotach broń, mundury, druki łowickie, oraz różne pamiątki z powstania listopadowego.

Sala V (1831—1918) obejmuje problematykę tego okresu. Szczególnie zaakcentowano partyzantkę Artura Zawiszy Czarnego (ur. w Sobocie pod Łowiczem), powstanie styczniowe 1863 r., rewolucję i strajk szkolny w 1905 r. oraz rok 1918. Ukazano również przemiany gospodarcze, okupację niemiecką w czasie I wojny światowej. M. in. zawieszono portret Władysława Tarczyńskiego, twórcy Muzeum Starożytności oraz dra S. Stanisławskiego, pierwszego burmistrza m. Łowicza, wybranego po odzyskaniu niepodległości.

Sala VI (1918—1945) obejmuje okres międzywojenny oraz lata okupacji hitlerowskiej. Mapy i tablice obrazujące walki nad Bzurą w 1939 r., zniszczenia wojenne, tajne nauczanie, walkę z okupantem. Wyłożono też materiał archiwalny (korespondencję, odezwy, afisze) oraz druki, dotyczące dziejów miasta i regionu łowickiego.

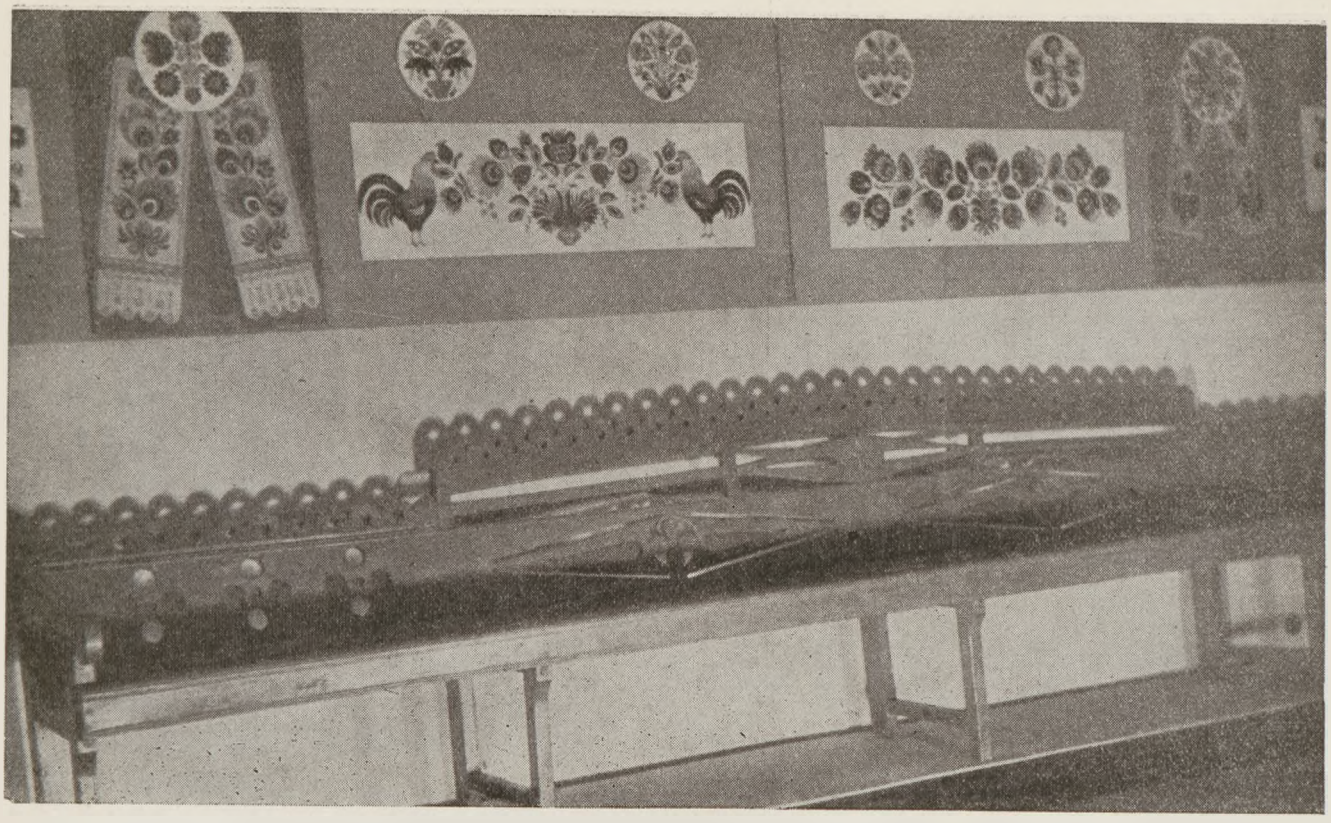
Z tej sali przechodzi się do hallu, w którym zawieszono dwie duże tablice z nazwiskami poległych i straconych nauczycieli oraz wychowawców średnich szkół łowickich, mieszczących się do 1939 r. w gmachu pomisjonarskim. Inne tablice mówią o łowiczanach rozstrzelanych w Palmirach, a oryginalne afisze niemieckie podają nazwiska mieszkańców Łowicza i powiatu, którzy zginęli śmiercią męczeńską w okresie okupacji hitlerowskiej.

6. DZIAŁ ETNOGRAFICZNY IM. ANIELI CHMIELIŃSKIEJ

Jest to podstawowy dział muzeum łowickiego, dla którego przeznaczono 12 sal oraz podest klatki schodowej. Scenariusz tego działu opracował kustosz mgr. H. Świątkowski.

Ekspozycja obejmuje zagadnienia kultury materialnej: budownictwo, rolnictwo, rzemiosło, tkactwo i strój ludowy oraz zagadnienia kultury duchowej: malarstwo, rzeźbę, ceramikę, wycinanki, zdobnictwo. Dział etnograficzny ilustruje więc całe bogactwo łowickiej kultury ludowej.

Budownictwo. Ekspozycja w sali I opiera się głównie na fotografiach, rysunkach i mapach oraz modelach plastycznych. Samych fotografii ilustrujących cechy charakterystyczne budownictwa regionu łowickiego jest kilkadziesiąt. Zostały one wykonane przez kustosza muzeum. Z ciekawszych wymienić warto fotografie: stodo-



Ryc. 29. *Muzeum w Łowiczu. Dział etnograficzny.* Fragment ekspozycji.

ły na sochach z 1831 r. (wieś Seligów), chałup z Kompiny, Strzelczewa, Bąkowa Dolnego i Górnego, Łaźnik, Złakowa Borowego, Strugienic. studni z kołowrotem i pieca do chleba. Najstarszy typ stodoły w Księstwie Łowickim przedstawia rysunek opracowany przez Fr. Piaścika. Uwagę zwracają 3 modele wykonane w drzewie przez J. Kotlarskiego w skali 1:15 i 1:20.

Pierwszy przedstawia chałupę z końca XVIII w., drugi — zagrodę zamkniętą (t. zw. czworak) z końca XIX w., a trzeci — wiatrak z końca XVIII w.

Rolnictwo. W następnej sali umieszczono żarna ręczne do zboża (3500—1700 p.n.e.), żarna obrotowe z XVIII w., garnki żelazne, prasę do wyciskania sera, stępy do obtłukiwania ziarna, młynek do razówki, „przezmiany" do ważenia z końca XIX w. oraz ilustrację rysunkową w/g. J. Kostrzewskiego. O zbiorach zbóż i płodów ziemi z ha w okresie 1880—1931 informuje tablica.

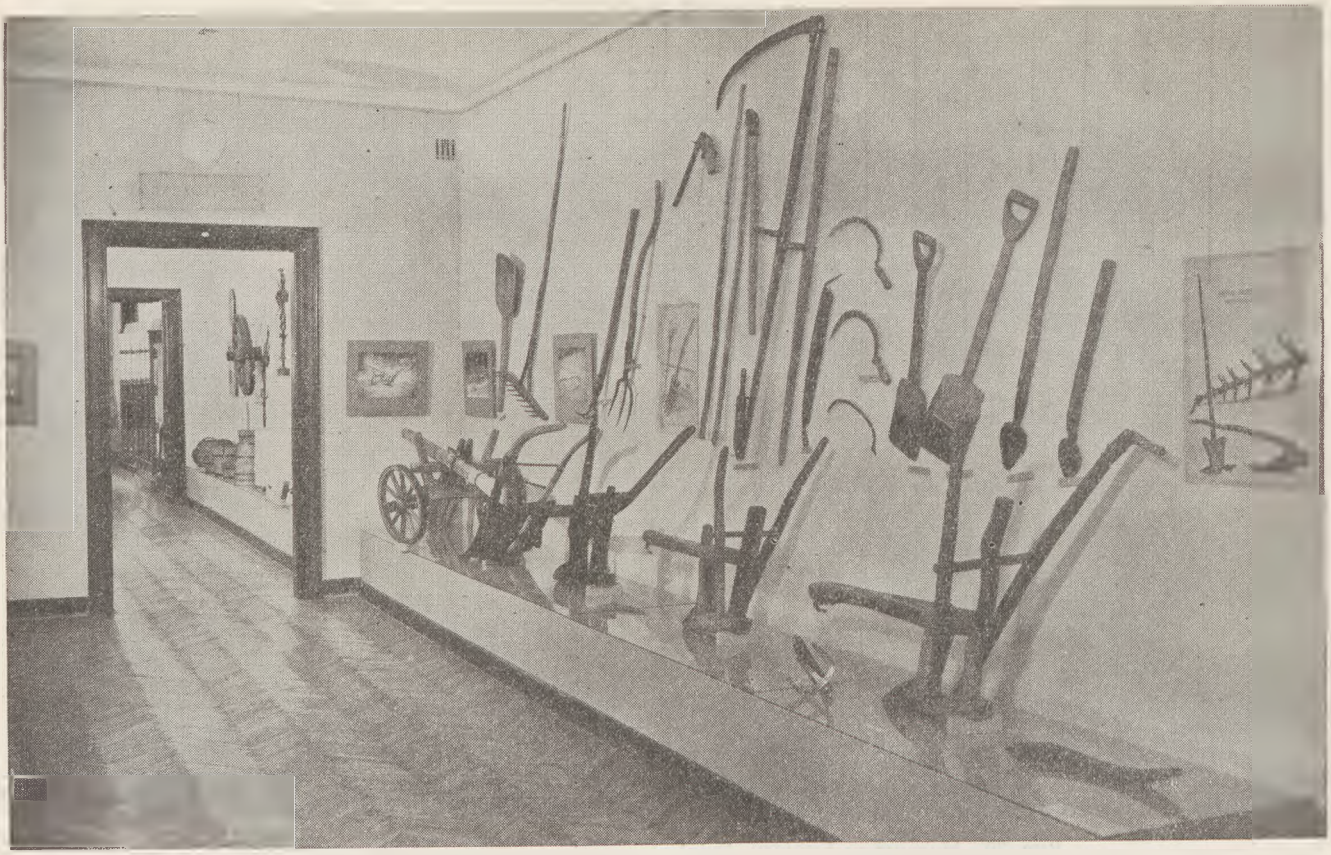
Rzemiosło. W tej sali wyłożono oryginalne narzędzia używane do niedawna przy wznoszeniu budynków. Są to siekiery, świdry kowalskie, topory ciesielskie, „ośniki" do obróbki drzewa. Ponadto pokazano narzędzia rolnicze m. in. bronkę witkową (1845 r.), radła, łopaty i pług na kółkach z 1880 r., następnie obróbkę kamienia i gliny, a więc: żarna, formy i kafle łowickie, koła garncarskie z XIX w., wyroby ceramiczne i model plastyczny pieca garncarskiego z końca XVIII wieku, wykonany w skali 1:20 przez znanego ceramika bolimowskiego Stefana Konopczyńskiego.

Tkactwo i plecionkarstwo. W dwóch następnych pomieszczeniach ustawiono m. in. krosienko do wyrobu koszałek, kółko do przędzenia lnu i wełny, cierplice do lnu, szczotki do czesania lnu z 1860 r., oryginalny warsztat tkacki z 1880 r., wijadła do zwijania przędzy. W oszklonych szafach przyściennych wyłożono nospy na łóżko i fartuchy na odziew.

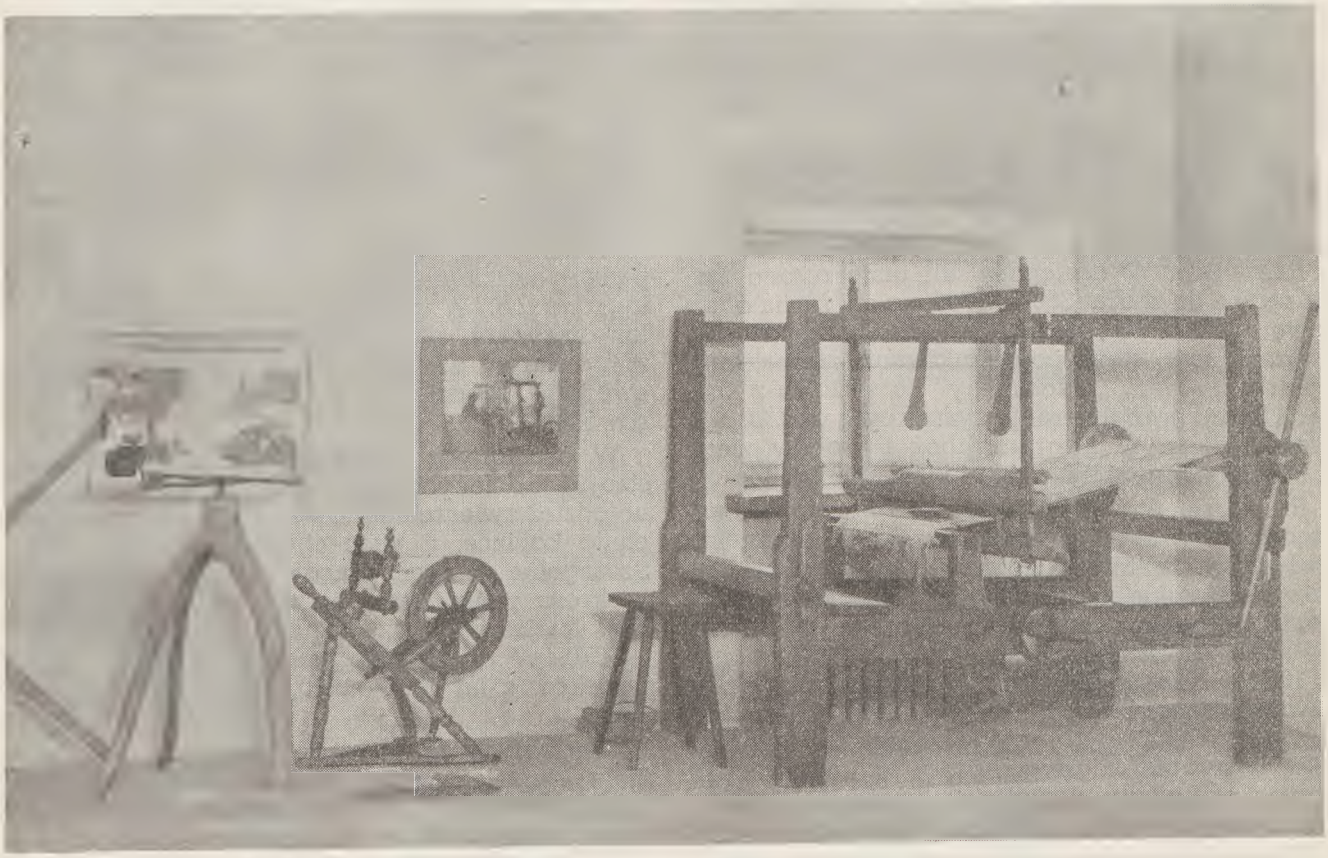
Stroje ludowe. W dwóch salach przedstawiono problematykę przemian, dokonywujących się w ubiorze łowickim zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i kolorystycznym. Pierwotny strój noszony w Łowickiem składał się na początku XIX w. z tkanin jednobarwnych lnianych, później wełnianych dwubarwnych i w końcu wielobarwnych. W pewnym okresie przeważał kolor czerwony, potem cynober i pomarańczowożółty. Barwy pasiaków łowickich ulegały ciągłej ewolucji. Obecnie słyną ze swej „bajecznej kolorowości" [10].

W oszklonych szafach wystawiono komplety strojów kobiecych i męskich. Oddzielnie pokazano odzież zwierzchnią męską oraz okrycia zwierzchnie kobiece, a więc chustki, zawoje, czepce. Szczególną uwagę zwracają: najstarsza sukmana z okresu pańszczyzny (przed powstaniem pasiaków łowickich) oraz fartuchy kobiece z lat 1865—1870. W oddzielnej gablocie pokazano wzory pasiaków z lat 1860—1900, 1900—1920 i 1920 — 1960.

Wnętrze chaty. W bardzo starannie urządzonej izbie wiejskiej ustawiono: piec chlebowy z kuchnią, łóżko nakryte kraciastą nospą wełnianą w kolorze czerwonym (na niej poduszki z haftowanymi wsypami), kolebkę dla niemowlęcia, malowaną skrzynię na ubrania, stół z ołtarzykiem, ławę



Ryc. 30. *Muzeum w Łowiczu. Dział etnograficzny.* Fragment ekspozycji.



Ryc. 31. *Muzeum w Łowiczu. Dział etnograficzny.* Fragment ekspozycji

Ryc. 32. *Muzeum w Łowiczu. Dział etnograficzny.* Fragment ekspozycji.

rzeźbioną, szafę ozdobnie rzeźbioną z rzędem misek fajansowych, stępkę do tłuczenia kaszy, stołek, koszyk z pałąkiem, cebratkę itp. Na ścianach zawieszono obrazy religijne oraz „tasiemki z gwiazdami". Na belkowaniu umieszczono wycinanki. Z pułapu zwisa „pająk". Drzwi prowadzą do komory.

W następnych salach reprezentowane jest *malarstwo, rzeźba ludowa, ceramika, hafciarstwo i wycinkarstwo.*

Tematem malarstwa ludowego są zwykle wizerunki świętych, a główną cechą wystawionych obrazów jest barwa i prostota. Do najbardziej interesujących trzeba zaliczyć: „Matkę Boską Bolesną" (1825, papier, olej) oraz „Ucieczkę do Egiptu" 1835, papier. olej; ze wsi Łaguszewa). Urzekają one swymi wartościami formalnymi. Pokazano też skrzynie malowane z XVIII—XIX w.

Rzeźba eksponowana to przede wszystkim stare, spatynowane figurki Chrystusa Frasobliwego i św. Jana Nepomucena z kapliczek przydrożnych, wykonane przez bezimiennych utalentowanych świątkarzy. Rzeźbę ludową, której główną cechą jest prostota formy, zwykle polichromowano. Ciekawymi okazami są kapliczki, 2 szafy z ornamentem rzeźbionym przez J. Colisa z Łaźnik (1928 r.) oraz ława z 1928 r. wykonana przez Ignacego Urbanka w Przemysłowie. Ceramikę ludową reprezentuje głównie warsztat rodziny Konopczyńskich w Bolimowie.

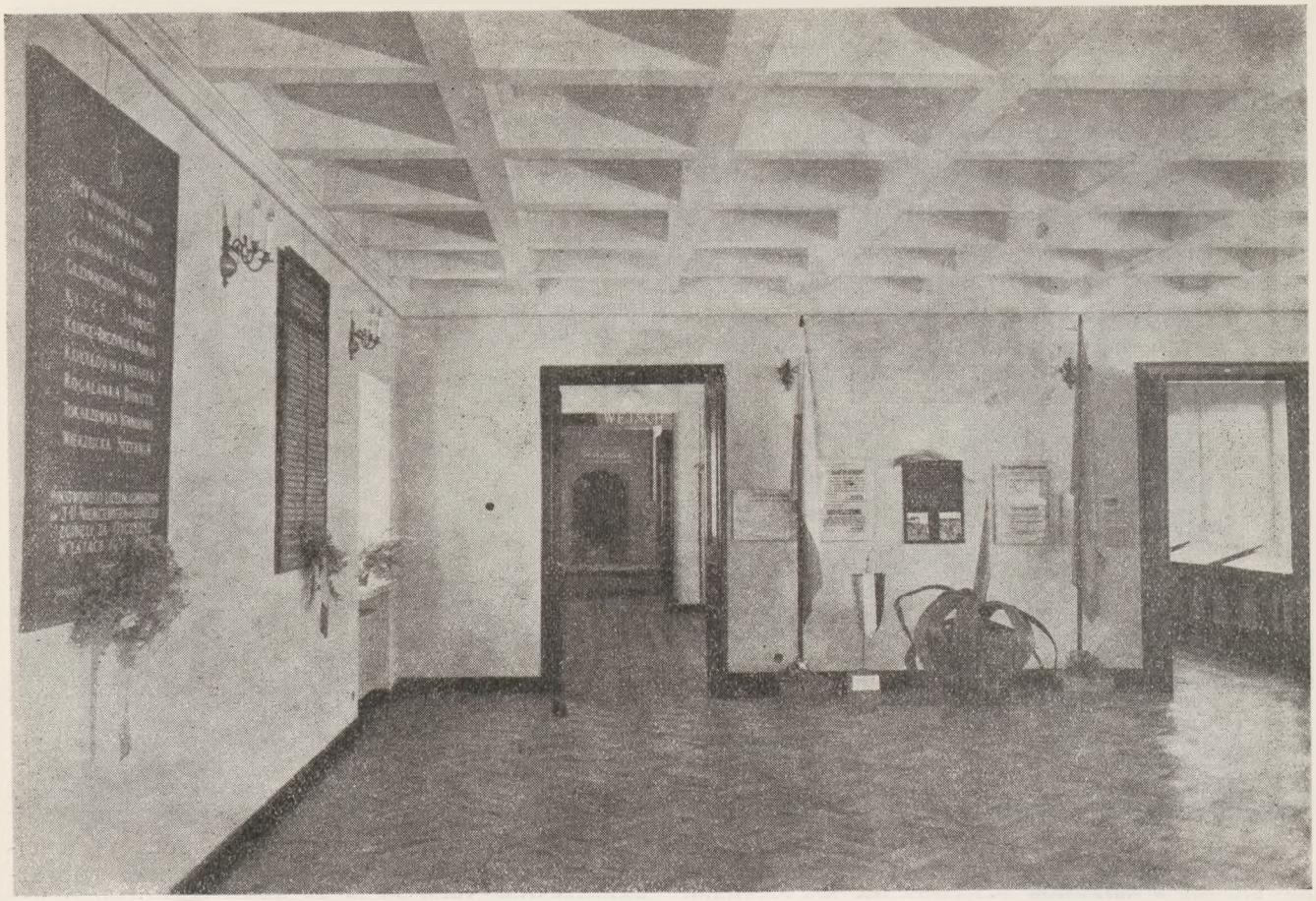
W gablotach poświęconych hafciarstwu wyłożono staniki kobiece, koszule męskie i kobiece, mankiety (rękawki), kołnierzyki i krawaty chłopięce. Okazy Muzeum w Łowiczu oraz badania terenowe potwierdzają, że datą początkową rozwoju haftu w Łowickiem jest rok 1850[11].

Dwie sale przeznaczono na ekspozycję wycinanek łowickich od najstarszych „koder" obrazkowych (ok. 1860 r.) aż do współczesnych. Pokazano technikę, rodzaje wycinanek (ażurowy i plastyczny) i typy wycinanki plastycznej. Reprezentowane są wszystkie zasadnicze typy, występujące w izbach księżackich, a więc obrazkowe oraz roślinne, realistyczne i stylizowane[12]. Ponadto wycinanka plastyczna posiada trojaki kształt. Spotykamy więc wycinanki okrągłe („gwiozdy"). pionowe wstążki („tasiemki") i podłużne pasy („kodry"). Do najwybitniejszych wycinkarek należą: J. Strycharska-Wawrykowicz, K. Kowalczykówna, Tekla Kołucka, J. Klimkiewiczówna, U. Żaczek, F. Malczykówna-Burzyńska, St. Bogusz, M. Pietrzak, M. Grzegora i wiele, wiele innych utalentowanych kobiet łowickich.

Wycinanka łowicka pokazana została w rozwoju chronologicznym od 1860 do 1960 roku. Uzupełnieniem tego przeglądu jest mapa regionu łowickiego, obrazująca zasięg wycinanki.

Dział sztuki ludowej uzupełniają bukiety kwiatowe, pająki promieniste i koliste, wydmuszki i inne artystyczne wytwory ludu łowickiego. Na podeście klatki schodowej, ozdobionej mapą grup etnicznych w Polsce oraz typami łowickimi pędzla K. E. Dargiewicza. wyłożono prace drukowane dotyczące sztuki ludowej regionu łowickiego.

Dział etnograficzny świadczy, że łowicka sztuka ludowa swymi cennymi pierwiastkami wzbogaciła kulturę narodu polskiego. A przykłady współczesnej twórczości artystów ludowych dowodzą, że sztuka ludowa jest zjawiskiem żywym. Muzeum w Łowiczu na pewno oddziaływać będzie na dalszy rozwój twórczości ludowej.



Ryc. 33. *Muzeum w Łowiczu. Hall I p. Tablice ku czci poległych i straconych w latach 1939—1945.*

7. UWAGI KOŃCOWE

Muzeum łowickie jest nie tylko ośrodkiem muzealnym, lecz także kulturalno-oświatowym. Wspólnie z TWP, PTTK i ZNP organizuje studia regionalne. W salach na parterze urządzane są wystawy czasowe, obrazujące twórczość znakomitych artystów: Józefa Chełmońskiego, Stanisława Noakowskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Aleksandra Gierymskiego. Tutaj pokazano również obrazy i studia plastyków województwa łódzkiego (m. in. Zdzisława Pągowskiego), XV-lecie Łowicza w Polsce Ludowej, Trzy pokolenia wycinankarek z rodziny Strycharskich, oraz Łowicz w pracach studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Muzeum współpracuje z Polskim Towarzystwem Ludoznawczym, Instytutem Sztuki PAN, oraz innymi instytucjami i organizacjami terenowymi. Bierze także czynny udział w organizowaniu konkursów i wystaw sztuki ludowej. Przy samym Muzeum istnieje Towarzystwo Przyjaciół Muzeum w Łowiczu.

Dogodne położenie Oddziału Muzeum Narodowego w Łowiczu przy Rynku Kościuszki, i w pobliżu dworca kolejowego i przystanku PKS oraz na trasie turystycznej, łączącej Warszawę z Łodzią poprzez Żelazową Wolę, Nieborów i Arkadię, zapewnia tej placówce stałą, wysoką frekwencję. W okresie od 26 kwietnia 1959 r. (data otwarcia Muzeum) do 31 grudnia 1959 r. było ogółem 50.740 zwiedzających[13]. W roku 1960 do 30 września frekwencja wyniosła już ponad 54.000 osób. Wśród zwiedzających przewija się wielu wybitnych cudzoziemców, zatrzymujących się zwykle w Łowiczu, po obejrzeniu Żelazowej Woli i Nieborowa, bądź w drodze do Wielkopolski, Śląska lub na Wybrzeże.

PRZYPISY

[1]) J. Wegner, *Dzieje gmachu pomisjonarskiego w Łowiczu*, rkps.

[2]) J. Starzyński, *Barokowe malowidła ścienne w kaplicy św. Karola Boromeusza i twórca ich Michał Angelo Palloni*, Warszawa 1931.

[3]) Projekty konstrukcyjne stropów nad hallem i powyżej sporządził mgr inż. A. Hauke-Bossak.

[4]) Do rekonstrukcji elewacji frontowej i bramy pomocne były zdjęcia fotograficzne, wykonane przez dra Michała Szymańskiego w sierpniu 1939 r. a dostarczone przez autora tego artykułu inż. arch. P. Kozińskiemu. Kamienna figura „Dobrego Pasterza", stojąca pierwotnie nad wejściem do gmachu, znajduje się od 1942 r. na cmentarzu obok Kolegiaty w Łowiczu. Tablica erekcyjna budynku z 1689 r., początkowo uratowana, uległa potem zniszczeniu. Zachowały się natomiast tablice ku czci Józefa Chełmońskiego i Stanisława Noakowskiego, które z powrotem wmurowano w 1958 r.

[5]) Kl. z Tańskich Hoffmanowa, *Opisy różnych okolic Królestwa Polskiego*, Wrocław 1833, t. I, s. 252.

[6]) K. Moszyński, *O zbiorach łowickich* „Ziemia", z dn. 12 kwietnia 1913 r.; F. Jaworski, *Muzeum w Łowiczu*, „Na ziemi naszej", dod. literacko-naukowy „Kuriera Lwowskiego", Lwów 1909, nr 5.

[7]) J. M. (iketta), *Wspomnienie o Anieli Chmielińskiej*, „Ziemia", nr 7-8 z 1936 r.; J. Stemler, *Wspomnienie o A. Chmielińskiej*, „Kurier Warszawski", nr 99 z 9 kwietnia 1936 r. Por. A. Chmielińska, *W jakim celu tworzymy Muzeum w Łowiczu*, 1912 r.

[8]) H. Świątkowski, *Muzeum w Łowiczu*, „Lud", Wrocław 1936, s. 861—865, oraz informacje uzyskane od autora owego komunikatu.

[9]) Mapy wykonano wg oryginalnych opracowań Karola de Perthées'a, dra Mariana Małuszyńskiego, doc. dra Jana Warężaka i doc. dra Jana Wegnera.

[10]) Najważniejsze prace o stroju ludowym: O. Kolberg, *Mazowsze*, t. II, *Mazowsze Polne*, cz. II, Kraków 1886; R. Oczykowski, *Opis ubrań włościanek z Księstwa Łowickiego* „Wisła", t. XIV, z. V, Warszawa 1900; T. i St. Sewerynowie, *Pasiaki łowickie* „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka", Kraków 1924, z. 4; A. Chmieliński, *Księżacy i ich strój*, Warszawa 1930; J. Świątkowska, *Strój łowicki — Atlas polskich strojów ludowych*, wyd. PTL Poznań, 1953.

[11]) H. Świątkowski, *Starodawny haft łowicki* „Polska Sztuka Ludowa", nr 3 z 1960 r.

[12]) E. Frankowski, *Wycinanka*, Warszawa—Kraków 1928; J. Chełmińska-Świątkowska, *Wycinanka łowicka*, Lublin 1950; J. Grabowski, *Wycinanka ludowa*, Warszawa 1955; A. Wojciechowski, *Tematyka społeczna i polityczna w wycinance łowickiej* „Polska Sztuka Ludowa", R. III, nr 11—12 z 1949 r.

[13]) O Muzeum w Łowiczu ukazało się z okazji jego otwarcia wiele artykułów, m. in. J. Guze, *Muzeum pięknej prowincji*, „Nowa Kultura", Warszawa 1959, nr 21; A. Krasińskiej, *Muzeum Ziemi Łowickiej*, „Orka", Warszawa 1959, nr 37; *Muzeum w Łowiczu — nowa placówka kulturalna* „Kultura i Społeczeństwo", Warszawa 1959, nr 2; J. T. Żółcińskiego, *Muzeum Regionalne Ziemi Łowickiej*, „Tygodnik Powszechny", Kraków 1959, nr 23.

Alicja Łuka

OSIĄGNIĘCIA I PLANY ODDZIAŁU ARCHEOLOGICZNEGO MUZEUM POMORSKIEGO W GDAŃSKU

Oddział Archeologiczny Muzeum Pomorskiego w Gdańsku istnieje od 1953 r. Jego poprzednikiem na terenie Gdańska w zakresie kolekcjonowania i publikacji materiałów archeologicznych, pochodzących z terenu Pomorza Wschodniego oraz prawobrzeżnego Powiśla, było Towarzystwo Przyrodnicze, którego zbiory przyrodnicze, archeologiczne i etnograficzne stały się kamieniem węgielnym założonego w 1880 r. Muzeum Prowincjonalnego w Gdańsku. (Westpreussisches Provinzial Museum). Zbiory nowego muzeum ze względu na trudności lokalowe mieściły się w kilku punktach Gdańska. Największa ilość zabytków znajdowała się w Zielonej Bramie przy ul. Długi Targ 24 oraz w siedzibie Towarzystwa Przyrodniczego przy ul. Mariackiej. W r. 1920 władze Wolnego Miasta Gdańska przejęły zbiory byłego Westpreussisches Provinzial Museum i utworzyły muzeum miejskie pod nazwą Museum für Naturkunde und Vorgeschichte, które pod tą nazwą przetrwało do 1939 r. Ze względu na panującą w Zielonej Bramie przy Długim Targu ciasnotę, ówczesna dyrekcja starała się w różnych okresach o uzyskanie dalszych pomieszczeń z przeznaczeniem na magazyny muzealne. Między innymi był projekt wykorzystania w tym celu części Zbrojowni, plany te jednak ze względu na brak funduszy na adaptację pomieszczeń skończyły się fiaskiem. Dopiero w 1939 r. zbiory archeologiczne doczekały się własnej siedziby w Gdańsku — Dolnym Mieście przy ul. Długie Ogrody, gdzie ulokowane zostało nowopowstałe Gaumuseum fur Vorgeschichte. Zbiory archeologiczne przetrwały tu okres wojny światowej.

W czasie walk o Gdańsk w 1945 r. budynek muzealny uległ kompletnemu zniszczeniu, a rozproszone zbiory archeologiczne prawie całkowitej dewastacji. Znikoma tylko ich część zachowała się w t. zw. Składnicy Muzealnej w Gdańsku-Oliwie, a z wywiezionych do Przyjaźni w pow. kartuskim — skrzyń z zabytkami archeologicznymi udało się odzyskać tylko pojedyncze egzemplarze. W okresie powojennym Dział Archeologiczny przy Muzeum Pomorskim powstał dopiero w 1953 r. Nieco wcześniej, bo już w 1952 r. znalazła pomieszczenie w salach Muzeum Pomorskiego czasowa wystawa zorganizowana przez Stację Archeologiczną Kierownictwa Badań nad Początkami Państwa Polskiego, mająca na celu zaznajomienie społeczeństwa z wynikami prac wykopaliskowych, prowadzonych na terenie wczesnośredniowiecznego Gdańska.

W pierwszym okresie istnienia Działu Archeologicznego pracowała w nim jedna tylko osoba — kustosz. Ponadto w dziale oświatowym pracował jeden archeolog. W okresie tym dział zmierzał głównie do odzyskania i zgromadzenia mozliwie największej ilości zachowanych a rozproszonych zabytków archeologicznych, stanowiących inwentarz dawnego Gaumuseum fur Vorgeschichte i muzeów regionalnych w Elblągu, Kartuzach, Kwidzyniu, Lęborku i Malborku oraz zewidencjonowania zabytków pochodzących z przypadkowych odkryć, a pozostających w rękach osób prywatnych czy instytucji takich jak np. szkoły, Prezydia Rad Narodowych, Domy Kultury. Innym zadaniem, mającym na celu ratownictwo zabytków, w efekcie końcowym również przyczyniającym się do powiększenia stanu posiadania działu, była współpraca z konserwatorem wojewódzkim zabytków archeologicznych.

Ponadto, mając na uwadze potrzeby przyszłej wystawy archeologicznej, która miałaby być poświęcona najdawniejszym dziejom Pomorza Wschodniego, zaczęto zabiegać o przekazanie nam przez duże muzea archeologiczne — jako depozytów — zabytków pochodzących z Pomorza Wschodniego i Powiśla prawobrzeżnego.

Do starań tych ustosunkowało się przychylnie Muzeum Archeologiczne w Poznaniu, gdzie wiele życzliwości okazał prof. dr. Józef Kostrzewski zajmując się osobiście przekazaniem wszystkich zabytków, o które zabiegaliśmy. Sporą ilość zabytków otrzymaliśmy z Muzeum Archeologicznego w Łodzi oraz Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie.

Dużo starań poczyniono, by dział posiadał bibliotekę w której byłyby, chociaż podstawowe w pracy archeologa, dzieła. Podstawę biblioteki której sprawa właściwie do dziś dnia nie znalazła pomyślnego rozwiązania — stały się dary i depozyty dubletów z następujących instytucji: Za-

Ryc. 34. *Muzeum Pomorskie w Gdańsku. Oddział Archeologiczny.* Wystawa „Gdańsk wczesnośredniowieczny w świetle wykopalisk".

kładu Archeologii Polski Uniwersytetu Poznańskiego, Biblioteki PAN w Gdańsku, Muzeum Archeologicznego w Łodzi, Muzeum Archeologicznego w Poznaniu oraz Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie. W sumie dało to liczbę kilkuset tomów.

W 1955 r. w związku z coraz to większymi zadaniami jakie narzucało ciekawe i obfitujące w interesujące problemy środowisko, zwiększyła się liczba pracowników działu archeologicznego, dzięki uzyskaniu 2 etatów asystentów oraz laboranta. Nadal brakowało rysownika, a pracownia fotograficzna z jedno osobową obsadą — obsługującą wszystkie działy muzeum, nie mogła sprostać potrzebom działu archeologicznego. W tym czasie dział archeologiczny korzystał z następujących pomieszczeń w Muzeum Pomorskim przy ul. Toruńskiej nr 1:

sali ekspozycyjnej o powierzchni ca 300 m², w której została zorganizowana w 1956 r. wystawa „Gdańsk wczesnośredniowieczny w świetle wykopalisk" (*ryc. 34*).

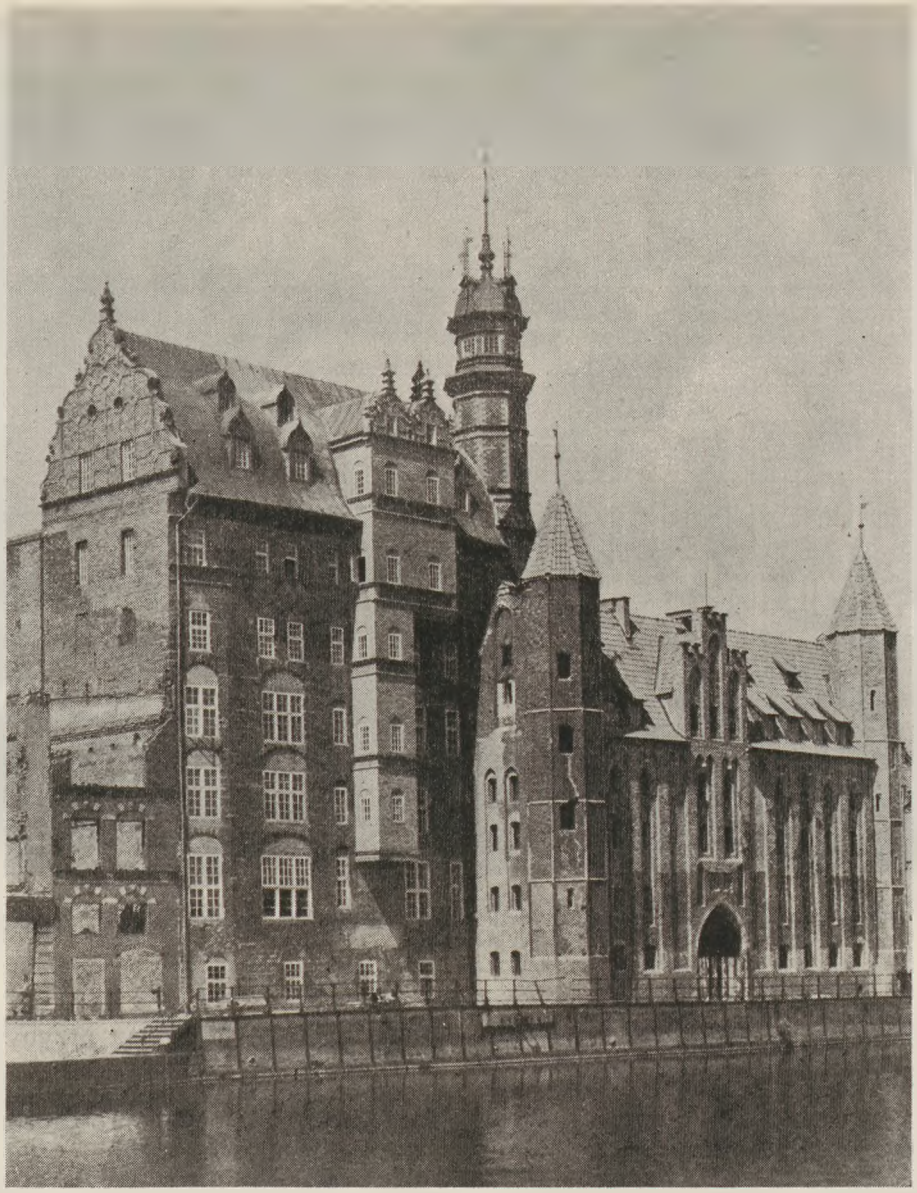
niedużego liczącego 25 m² pomieszczenia magazynowego.

pracowni w której pracował kustosz działu i jeden z asystentów; mieściła się tu także biblioteka i archiwum. Ostatne z pomieszczeń przeznaczone było na pracownię konserwacji zabytków.

Wkrótce dzięki omówionym wyżej akcjom oraz systematycznym badaniom wykopaliskowym, liczba zabytków wzrosła tak szybko, że magazyn archeologiczny zapełnił się szczelnie; brakło miejsca na wciąż przybywające zabytki, i nie mogło być mowy o przejęciu ze Stacji Archeologicznej PAN bardzo bogatych materiałów pochodzących z badań prowadzonych na terenie wczesnośredniowiecznego grodu gdańskiego. Także sala wystawowa była zbyt mała, by pomieścić wystawę poświęconą całości najdawniejszych dziejów Pomorza Wschodniego. Wobec obfitości materiałów wczesnośredniowiecznych w najlepszym razie udałoby się w niej eksponować okres wczesnośredniowieczny. W gmachu muzeum przy ul. Toruńskiej nie mogliśmy się spodziewać dodatkowych pomieszczeń, ze względu na maksymalne już ich wykorzystanie przez inne działy.

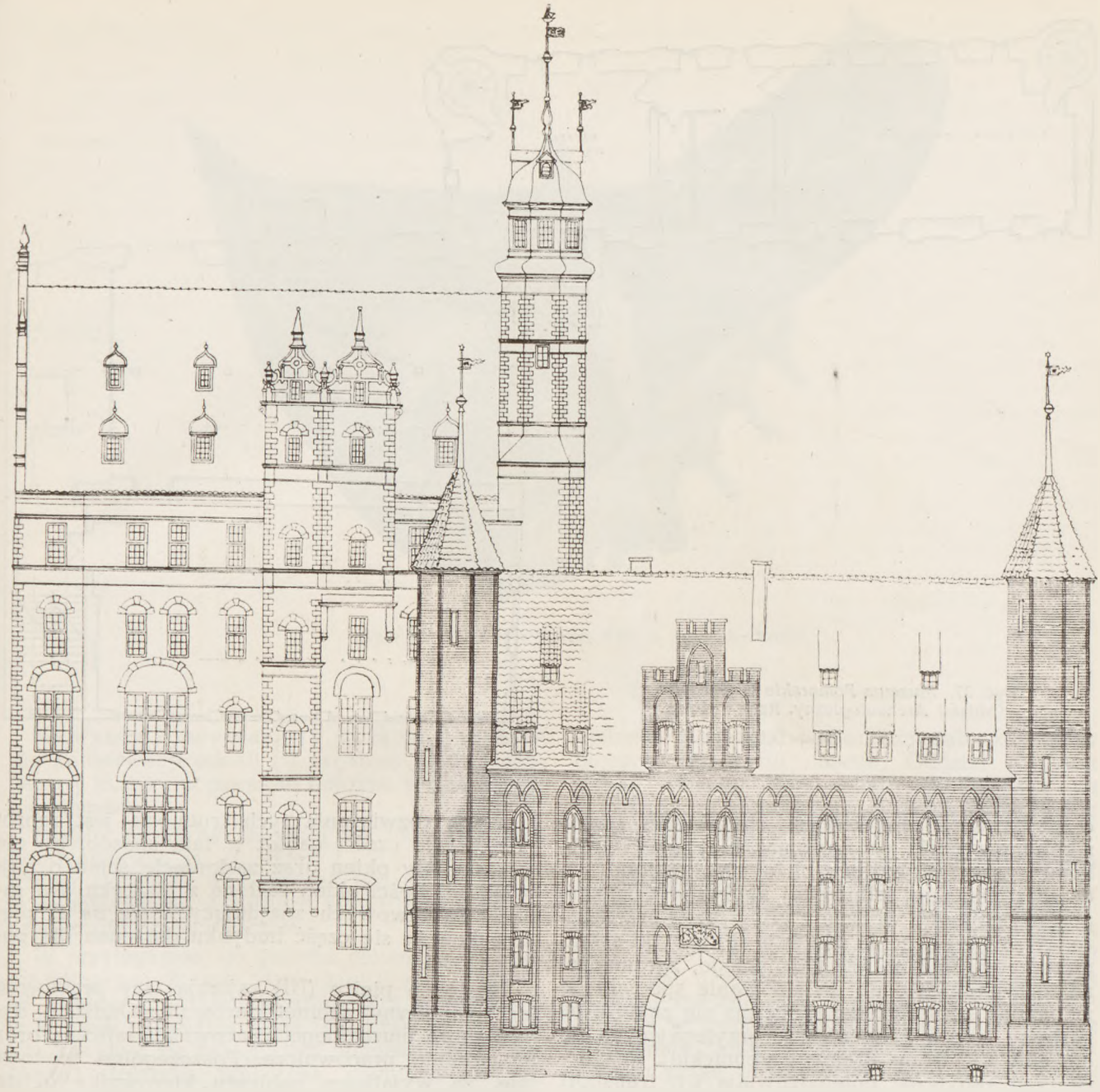
To wszystko, oraz wyraźnie rysujące się poważne zadanie archeologii na Pomorzu wschodnim wymagające zwiększenia liczby pracowników naukowych i pomocniczych działu archeologicznego wskazywały jedno tylko wyjście. Było nim zdobycie dla działu archeologicznego osobnego pomieszczenia, w którym sale ekspozycyjne, magazyny, pracownie zabytków, laboratorium fotograficzne, archiwum oraz sala wykładowa urządzone byłyby w sposób odpowiadający wymogom współczesnego muzealnictwa.

Najlepszym rozwiązaniem byłoby wybudowanie zupełnie nowego budynku, zaprojektowanego i wzniesionego od podstaw na potrzeby muzeum. Przy realizacji jednak takiego założenia nasuwało się szereg trudności. Przede wszystkim sprawa lokalizacji budynku. Według naszego mniemania



Ryc. 35. *Muzeum Pomorskie w Gdańsku. Oddział Archeologiczny.* Dom Przyrodników i Brama Mariacka.

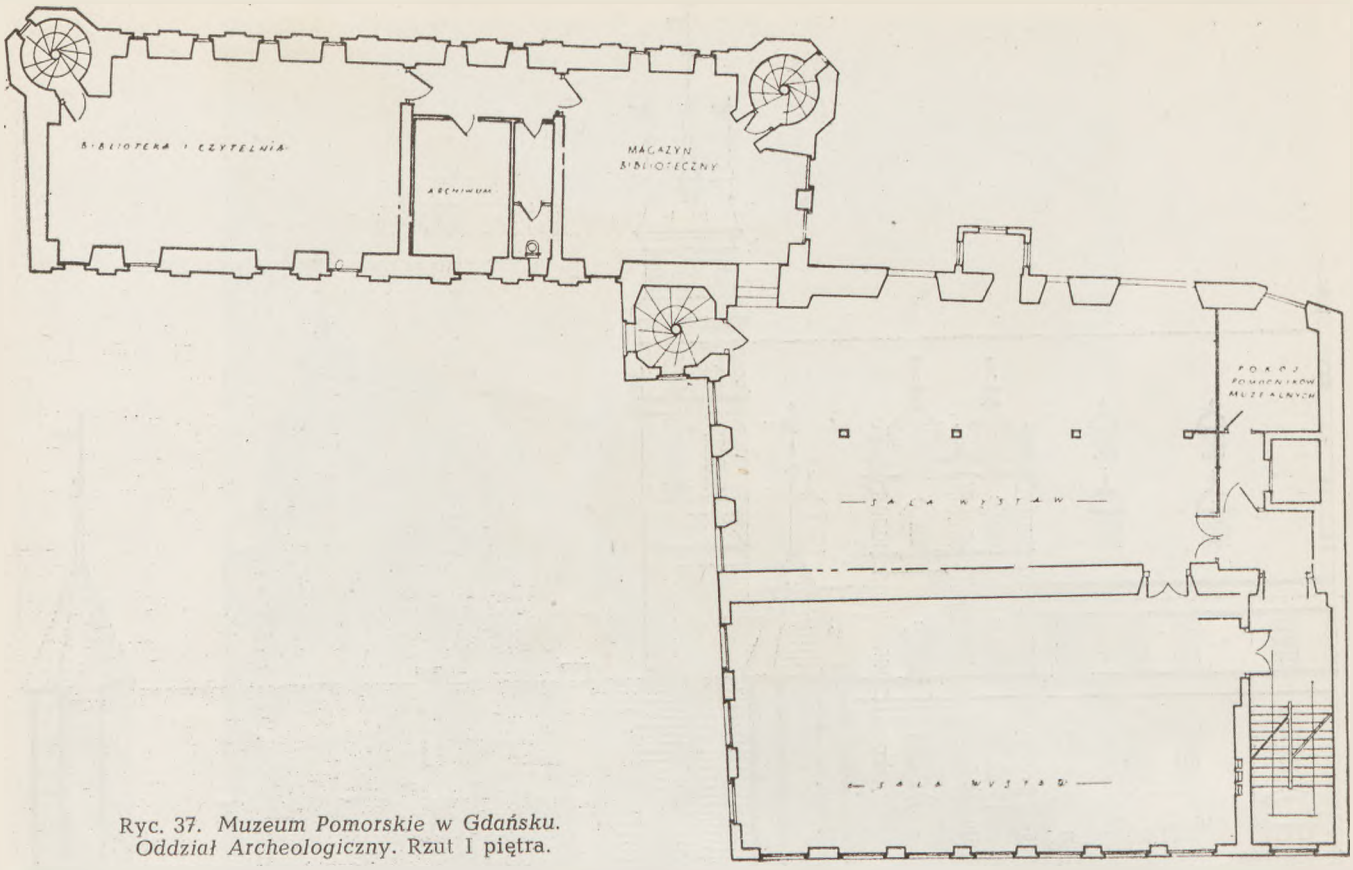
najbardziej odpowiednią dzielnicą było Główne Miasto, które w chwili obecnej stanowi centrum miasta i jest ze względu na dużą ilość zabytków architektonicznych najliczniej odwiedzane przez przybyszów z poza Gdańska. Oba te czynniki posiadają duże znaczenie dla frekwencji w Oddziale Archeologicznym, który w przyszłości ma się zamienić w samodzielną placówkę. Z lokalizacji takiej musielibyśmy zrezygnować, gdybyśmy obstawali przy architekturze o charakterze współczesnym, gdyż zapadła uchwała pełnej rekonstrukcji Głównego Miasta. Z drugiej zaś strony w okresie, w którym czyniono starania o przydział lokalu, główny nacisk kładziono w Gdańsku na odbudowę zrujnowanych w czasie wojny zabytkowych budowli, a nie na budownictwo nowych. W tych warunkach znacznie łatwiej było uzyskać kredyty na odbudowę i adaptację na cele muzealne obiektu zabytkowego, niż na budowę budynku całkiem nowego. Wybór obiektu nie nastręczał wiele trudności ze względu na niedużą ilość tych, które odpowiadałyby naszym celom. Padł on na pięcio-piętrową kamienicę renesansową t. zw. Dom Przyrodników oraz przylegającą do niego oficynę przy ul. Mariackiej 25/26 (*ryc. 35*). Wybór ten był podyktowany korzystnym położeniem oraz możliwościami stopniowej rozbudowy dzięki ewentualnemu włączeniu do zespołu muzealnego Bramy Mariackiej oraz kilku kamienic przy ul. Długie Pobrzeże w kierunku Bramy Chlebnickiej. Dużo zasług w staraniach o przydział tego budynku miał ówczesny Kierownik Stacji Archeologicznej PAN w Gdańsku, prof. Konrad Jażdżewski, świetnie zorientowany w zadaniach jakie stoją przed placówką archeologiczną w Gdańsku, a jednocześnie zainteresowany w uzyskaniu punktu oparcia w magazynach Oddziału dla materiałów pochodzących z wczesnośredniowiecznego grodu gdańskiego. Kompleks budynków o którym mowa wyżej, stanowiący ciekawy zabytkowy zespół architektoniczny, przyznany został na potrzeby Oddzia-



Ryc. 36. *Muzeum Pomorskie w Gdańsku. Oddział Archeologiczny.* Elewacja od strony Motławy.

łu Archeologicznego w 1954 r. Gmach główny tzw. Dom Przyrodników odbudowany w l. 1947—49 jest najwyższą gdańską kamienicą renesansową, wyróżniającą się ponadto z pośród innych, posiadaniem wieżyczki i wykuszu (*ryc. 36*); w sali kolumnowej znajdującej się w suterynie można obejrzeć użyte wtórnie przy budowie budynku w XVI w. — fragmenty kolum romańskich pochodzące z nieznanej budowli. Od strony zachodniej przylega do niego trzypiętrowa oficyna. Brama Mariacka stanowi zabytek architektoniczny drugiej połowy XV w. Wszystkie te budynki (Mariacka 25/26) mają kubaturę ca 10 tys. m³. Autorem pierwotnego projektu koncepcyjnego Domu Przyrodników przeznaczonego początkowo dla bliższej nieokreślonego towarzystwa czy instytucji naukowej — był inż. mgr. Józef Chrzanowicz. W okresie późniejszym, w związku z adaptacją budynku na Oddział Archeologiczny Muzeum Pomorskiego, szczegóły projektu rozpracowane były przez inż. mgr. Z. Knothego; dalsze prace nad projektem kontynuował inż. K. Macur, którego dziełem był projekt ostatecznej realizacji odbudowy Domu Przyrodników i Bramy Mariackiej.

Przy rozwiązywaniu zagadnień związanych z architekturą wnętrza adaptowanego na potrzeby muzealne, projektant starał się uwzględnić potrzeby i postulaty wynikające z charakteru instytucji, która miała się stać użytkownikiem budynku. W rezultacie wnętrze Domu Przyrodników liczące ca 6,5 tys. m³ składające się z 7 kondygnacji obsługiwanych przez dźwig osobowy, rozplanowano w następujący sposób. W niskim parterze znajduje się sala kolumnowa, przeznaczona na wystawy czasowe; pomieszczenie to



Ryc. 37. *Muzeum Pomorskie w Gdańsku. Oddział Archeologiczny.* Rzut I piętra.

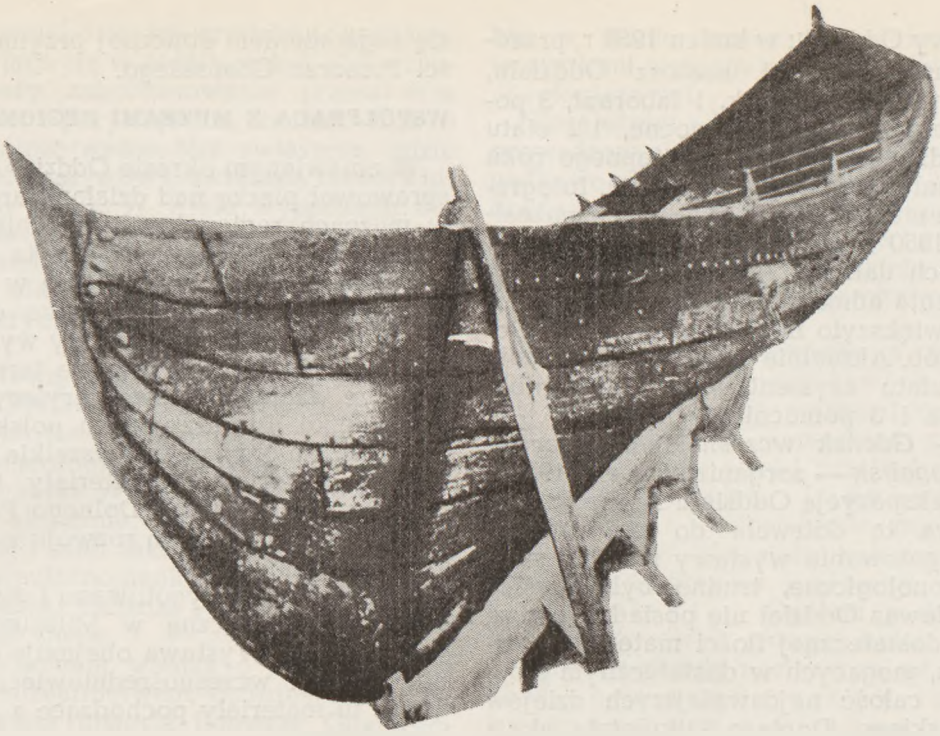
o najbardziej zabytkowym charakterze (jedna z kolumn wsparta jest na romańskiej bazie z „żabkami", przeniesionej tu z bliżej nieokreślonej budowli romańskiej istniejącej kiedyś w Gdańsku) posiada dogodne wejście z ulicy przez przedprożе. W sali tej obecnie znajdują się zabytki szkutnicze z terenu Pomorza Gdańskiego, zgromadzone tu tymczasowo do wybudowania specjalnego magazynu szkutniczego, który ma się znaleźć na parterze trzech kamieniczek, przylegających do gmachu od strony Bramy Chlebnickiej. Rozmiary tych zabytków uniemożliwiają ich transport na górne piętra, gdzie znajdują się pomieszczenia magazynowe. Na tym samym poziomie znajdują się maszynownie c.o., automatyczna pompa przeciwpożarowa, tłocząca wodę do hydrantów znajdujących się na wszystkich piętrach, oraz pomieszczenie przeznaczone na pracownię konserwacji drewna, w którym w najbliższym czasie zostaną zainstalowane odpowiednie urządzenia (baseny itp.). Na wysokim parterze znajduje się hall, szatnia, jedna z sal wystawowych oraz dwa pokoje dla administracji. Na I i II piętrze mieszczą się po 2 sale wystawowe oraz po 1 pokoju, z których pomieszczenie na I piętrze (*ryc. 37*) przeznaczone jest dla pomocników muzealnych, w pokoju zaś na II piętrze znajduje się pracownia katalogowa.

Rozmieszczenie w nich ciągów ekspozycyjnych nastręcza wiele różnych trudności ze względu na to, że około 50% ścian stanowią okna różnych kształtów i wielkości, a ściany działowe posiadają sporą ilość załomów i uskoków utrudniających ustawianie gablot.

Probą rozwiązania tych trudności jest zaprojektowanie części gablot w taki sposób, by nie przesłaniały okien oraz zasłonięcie ścian o największej ilości okien zasłoną z plastyku. Na salach wystawowych znajdujących się na II piętrze kończy się część budynku dostępna dla publiczności.

Następne piętro (III) zajmują trzy pracownie archeologiczne, gabinet kierownika Oddziału, dyspozytora muzealnego, pracownia graficzna oraz mieszkanie pracownicze. Poszczególne pracownie, za wyjątkiem gabinetu kierownika (gdzie tymczasowo do momentu wykończenia Bramy Mariackiej, znajduje się także biblioteka Oddziału) i pracowni graficznej mają mały metraż i każda z nich zgodnie z założeniem projektowym użytkowana jest przez jednego pracownika-archeologa.

Na IV-ym piętrze znajdują się laboratoria fotograficzne składające się z 2 pomieszczeń: ciemni zaopatrzonej w wodę i gaz oraz pomieszczenia do opracowania zdjęć, w którym mieści się także archiwum fotograficzne, magazyn okresu rzymskiego, pracownia konserwacji ceramiki i magazyn materiałowy. Ponadto duży stosunkowo metraż korytarza wykorzystany jest w ten sposób, że wzdłuż ścian stoją oszklone szafy, w których znajdują się zabytki epoki kamiennej. Przestrzeń użytkowa na tym piętrze ogranicza się do t. zw. Domu Przyrodników, gdyż przylegająca do niego oficyna, której wnętrze na niższych piętrach stanowi całość z głównym gmachem ma tylko 3 piętra. Na IV piętrze znajduje się jej strych.



Ryc. 38. *Łódź słowiańska XIII* w. Gdańsk-Orunia.

Najwyższą kondygnację (V p.) zajmują pracownia konserwacji metali (w organizacji) oraz magazyny kultury pomorskiej i okresu wczesnośredniowiecznego.

Punkty sanitarne znajdują się na wszystkich kondygnacjach za wyjątkiem I i II piętra. Sygnalizację alarmową na wypadek pożaru zapewniają rozmieszczone w sufitach wszystkich pomieszczeń czujki przeciwpożarowe.

W przylegającej do gmachu głównego od strony północnej, Bramie Mariackiej liczącej 3,5 tys. m^3 kubatury, a składającej się z 5 kondygnacji (z których najwyższa sięga II p. gmachu głównego), znajdują się następujące pomieszczenia: pracownia stolarska, biblioteka, czytelnia i archiwum, pomieszczenie dla działu oświatowego, 2 pomieszczenia o charakterze magazynowym oraz 3 mieszkania pracownicze.

W planie rozbudowy Oddziału na lata 1961—1965 przewiduje się odbudowę na cele muzealne 3 kamieniczek przy Długim Pobrzeżu, przylegających do budynku głównego od strony południowej. Należy przypuszczać, że w ciągu 1961 r. uda się uzyskać fundusze potrzebne na wykonanie dokumentacji wspomnianych kamieniczek. Starania o powiększenie powierzchni użytkowej Oddziału rozpoczęto w związku z tym, iż posiadane aktualnie pomieszczenia magazynowe wykorzystane są już obecnie w 100%, a coroczne badania wykopaliskowe prowadzone przez Oddział i Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Archeologicznych dostarczają licznych nowych materiałów. Ponadto Oddział stopniowo przejmuje materiały uzyskane przez Stację Archeologiczną IHKM PAN w Gdańsku.

Na parterze zaplanowanych do odbudowy kamienic przewiduje się budowę garażu oraz specjalnego magazynu pomorskich zabytków szkutniczych. W chwili obecnej Oddział Archeologiczny Muzeum Pomorskiego w Gdańsku jest w posiadaniu najbogatszej w kraju kolekcji tego rodzaju zabytków.

Stan posiadania w tym zakresie przedstawia się następująco:

4 wczesnośredniowieczne łodzie klepkowe długości od 11 m — 13 m *(ryc. 38)*, z których trzy odkryte zostały w okresie przedwojennym w Gdańsku-Oruni, a jedna pochodzi z Mechlinek w pow. puckim; znaczna ilość fragmentów łodzi klepkowych z wczesnośredniowiecznego Gdańska oraz 6 dłubanek. Dokumentacja do pięciu z nich wykopanych przed zakończeniem II-ej wojny światowej, zaginęła. Na podstawie literatury można przypuszczać, że dwie z nich pochodzą z palafitowej osady z okresu halsztackiego w Górze-Orle (pow. wejherowski). Jedna z dłubanek pochodzi z powojennych badań ratowniczych przeprowadzonych w 1959 r. w Turzej w pow. tczewskim.

Zabytki te wymagają — ze względu na surowiec z jakiego zostały wykonane — specjalnie pieczołowitych i systematycznych zabiegów konserwatorskich, dlatego też w magazynie szkutniczym winny się znaleźć urządzenia zapewniające utrzymanie stałej wilgotności i temperatury.

I piętro kamieniczek przeznaczone jest na salę wykładową z kabiną projekcyjną i urządzeniami dla wyświetlania filmów.

Pomieszczenia na III i IV piętrze przeznaczone są na magazyny. Budowa głównego budynku tj. Domu Przyrodników i oficyny do niego przylegającej zakończona została w czerwcu 1958 r. W tym samym czasie odbyła się przeprowadzka Oddziału z gmachu przy ul. Rzeźnickiej 25 do nowego budynku przy ul. Mariackiej 25/26.

Skład osobowy Oddziału w końcu 1958 r. przedstawiał się następująco: 1 kustosz Oddziału, 1 adiunkt, 2 asystenci, 1 grafik, 1 laborant, 3 pomocnice muzealne, 2 portierki nocne, 1/2 etatu konserwatora dźwigu. W ciągu następnego roku Oddział otrzymał dalsze etaty: asystenta, fotografa, dyspozytora muzealnego, 1 pomocnicy muzealnej. W ciągu 1960 r. personel Oddziału powiększył się o trzech dalszych pracowników: 1 asystenta, 1 referenta administracyjnego i 1 portierkę nocną, co zwiększyło liczbę pracowników Oddziału do 18 osób. Aktualnie czynione są starania o uzyskanie etatu asystenta-archeologa, młodszego laboranta i 3 pomocników muzealnych.

Wystawa — *Gdańsk wczesnośredniowieczny w świetle wykopalisk* — zorganizowana w 1956 r. była pierwszą ekspozycją Oddziału Archeologicznego. Wystawa ta dotrwała do października 1959 r. O przygotowaniu wystawy mającej szersze ramy chronologiczne, trudno było myśleć wcześniej, ponieważ Oddział nie posiadał jeszcze w tym czasie dostatecznej ilości materiałów archeologicznych, mogących w dostatecznym stopniu ilustrować całość najdawniejszych dziejów Pomorza Gdańskiego. Dopiero kilkuletnia akcja odzyskiwania zabytków należących do dawniejszego muzeum archeologicznego w Gdańsku oraz systematyczne badania wykopaliskowe, badania ratownicze i powierzchniowe przyczyniły się do zapełnienia luk w materiałach z poszczególnych okresów i umożliwiły rozpoczęcie prac nad nową ekspozycją.

W pierwszym etapie tych prac w 1958 r. został opracowany scenariusz wystawy *Pomorze Gdańskie w okresie kształtowania się pierwszych wieków istnienia Państwa Polskiego.* Scenariusz został opracowany przez zespół pracowników Oddziału: mgr. E. Choińską, mgr. A. Łukę i mgr. M. Pietrzaka pod kierownictwem kustosza Oddziału mgr. L. J. Łuki.

Wystawę tę pragniemy uruchomić w ramach obchodów Tysiąclecia. Prace nad powyższą wystawą rozpoczęte zostały dwa lata temu z kredytów terenowych dotowanych przez Woj. Radę Narodową w kilku rzutach, które pozwoliły na zrealizowanie wystawy w 50%. Dalsze starania u władz terenowych i instytucji społecznych nie dały narazie pomyślnych rezultatów.

Brak stałej wystawy w istniejącym od 2 lat samodzielnym Oddziale Archeologicznym budził ze strony społeczeństwa wiele słusznych zastrzeżeń, które znalazły wyraz w radiu i prasie. Z zastrzeżeniami tymi solidaryzowaliśmy się całkowicie, ponieważ zdajemy sobie doskonale sprawę z tego, że wobec rewizjonistycznych teorii ze strony znajdujących się na terenie NRF placówek, które pod płaszczykiem badań naukowych prowadzą wrogą propagandę polityczną, właśnie Oddział Archeologiczny w Gdańsku winien w oparciu o wyniki rzetelnych badań naukowych prowadzić pracę oświatową o charakterze propagandowo-politycznym. Takim środkiem działania w muzeum archeologicznym będzie wystawa ilustrująca w sposób obiektywny i naukowy najdawniejszą przeszłość regionu. Na Wybrzeżu bywa też corocznie wielu turystów krajowych i zagranicznych, wśród których nie brak ludzi interesujących się zagadnieniem etnicznej przynależności ludności Pomorza Gdańskiego.

WSPÓŁPRACA Z MUZEAMI REGIONALNYMI

W omawianym okresie Oddział Archeologiczny sprawował pieczę nad działami archeologicznymi w muzeach regionalnych w Elblągu, Kartuzach, Kwidzyniu i Lęborku. Opieka ta między innymi wyraziła się w zorganizowaniu w 1954 r. w Kwidzyniu wystawy *Najdawniejsze dzieje Dolnego Powiśla.* W ekspozycji zostały wykorzystane materiały, świadczące o tym, że teren Dolnego Powiśla ze względu na swe peryferyczne położenie w stosunku do reszty ziem polskich z pewnym opóźnieniem przyjmował wszelkie nowe zdobycze kultury materialnej. Materiały te zilustrowały również tezę, że teren Dolnego Powiśla jest ściśle powiązany w swym rozwoju z pozostałym obszarem Polski.

W 1955 roku przygotowano i otwarto małą wystawę archeologiczną w Muzeum Regionalnym w Kartuzach. Wystawa obejmuje okres od mezolitu do okr. wczesnośredniowiecznego. Zgromadzono tu materiały pochodzące z terenu powiatu kartuskiego.

W 1958 r. wyselekcjonowano materiał archeologiczny, wykonano prace graficzne, fotografie oraz stelaż do wystawy mającej ilustrować najdawniejsze dzieje Wyżyny Elbląskiej i przeznaczonej dla Muzeum w Elblągu.

W r. 1960 zaplanowano poszerzenie ekspozycji archeologicznej w Muzeum w Lęborku.

Oświatowy charakter miały zorganizowane w 1954 r. przez Oddział Archeologiczny — wystawy na temat ochrony zabytków archeologicznych oraz zabytków pochodzących z Gdańska wczesnośredniowiecznego w Bibliotece PAN w Gdańsku i w Inter-Clubie w Gdyni.

AKCJA OŚWIATOWA

Oddział Archeologiczny prowadził od pierwszych chwil swego istnienia., tj. od 1953 r. działalność popularyzacyjną, mającą na celu uświadomienie szerokich rzesz społeczeństwa o wartości zabytków archeologicznych dla poznania najdawniejszej przeszłości. Pracownicy Oddziału od momentu jego powstania wygłosili kilkaset odczytów w szkołach, bibliotekach, jednostkach wojskowych, oraz innych instytucjach. Cykle wykładów wygłoszono także m. in. dla pracowników Woj. Wydziału Kultury, Woj. Wydziału Oświaty, Koła Przewodników PTTK przy Okręgowym Zarządzie PTTK.

Współpraca z Kuratorium oraz Powiatowymi Oddziałami Oświaty, wyrażała się w systematycznym udziale pracowników w powiatowych konferencjach kierowników szkół oraz rejonowych konferencjach nauczycielskich. Delegowani na te konferencje archeologowie wygłaszali prelekcje ilustrowane przeźroczami na tematy związane z najdawniejszymi dziejami Pomorza Gdańskiego, Tysiącleciem Państwa Polskiego z szczególnym uwzględnieniem zagadnień ochrony zabytków archeologicznych, stanowiących cenne i czasami jedyne źródło poznania najdawniejszej przeszłości. Ponadto zwracano uwagę nauczycielstwa na

takie obiekty zabytkowe jak grodziska, kurhany, wydmy, znajdujące się w pobliżu szkół, aby wzbudzić w młodzieży zainteresowanie przeszłością rodzinnych stron i przywiązanie do nich. Jest to zadanie szczególnie ważne tam zwłaszcza, gdzie mieszka ludność napływowa, związana raczej z innymi regionami kraju. W wielu wypadkach dostarczono zainteresowanym nauczycielom wykazy stanowisk archeologicznych, a także zebrano od nauczycieli wiadomości o przypadkowo dokonywanych odkryciach stanowisk archeologicznych.

Akcją odczytową, dzięki nawiązaniu kontaktu z Wojewódzką Biblioteką, zostały również objęte biblioteki powiatowe i gminne. Cykle wykładów o tematyce archeologicznej wygłaszano też dla jednostek Marynarki Wojennej i Lotnictwa — akcja ta trwa aktualnie. Pracownicy Oddziału Archeologicznego brali także udział w odczytach i wykładach popularno-naukowych organizowanych przez Gdański Oddział Polskiego Towarzystwa Archeologicznego.

Dla upowszechnienia wiedzy o zagadnieniach związanych z muzealnictwem, ochroną zabytków oraz najdawniejszą historią Pomorza Gdańskiego wykorzystano prasę, radio i telewizję. Oprócz komunikatów o nowych odkryciach zamieszczanych w prasie, udało się nam pozyskać stałą współpracę jednego z dziennikarzy, który w krótkich reportażach informuje społeczeństwo Wybrzeża o najciekawszych wydarzeniach w Oddziale Archeologicznym. Audycje radiowe opracowane na podstawie materiałów dostarczonych przez Oddział Archeologiczny mają charakter wywiadów, reportaży oraz audycji o charakterze dydaktycznym. O ciekawych odkryciach archeologicznych na Pomorzu Gdańskim — informowała także telewizja, dając reportaże z terenu np. z badań wykopaliskowych na rozległym cmentarzysku kultury wenedzkiej (datowanym na I w.p.n.e. — II n.e.) w Rumii w pow. wejherowskim, które zainteresowały zarówno telewizję lokalną jak i warszawska. Ponadto zabytki archeologiczne i materiały archiwalne stanowiące własność Oddziału Archeologicznego „brały udział" w audycjach literackich Telewizji Gdańskiej. Sprawie popularyzacji archeologii służy popularne opracowanie kultury pomorskiej na Pomorzu Wschodnim wydane w 1959 r.

PRACE NAUKOWO-BADAWCZE

Od momentu powstania Oddziału jednym z głównych jego zadań było prowadzenie archeologicznych badań terenowych, mających na celu zdobycie materiałów, które mogłyby rzucić światło na szereg dotąd niewyjaśnionych problemów z najdawniejszych dziejów Pomorza. Badania te starano się łączyć z pracą nad zabezpieczeniem najbardziej zagrożonych obiektów, współpracując w tym zakresie z konserwatorem zabytków archeologicznych. Współdziałanie takie było tym bardziej potrzebne, ponieważ do 1953 roku teren Pomorza Gdańskiego pozostawał wyłącznie pod opieką konserwatora zabytków archeologicznych, który sprawując jednocześnie tę samą funkcję także na terenie województw bydgoskiego i łódzkiego nie był w stanie roztoczyć należytej opieki nad wszystkimi wymagającymi tego stanowiskami archeologicznymi.

Niezależnie od badań ratowniczych, prowadzonych na obiektach odkrywanych przypadkowo w czasie prac rolnych, leśnych czy budowlanych, prowadzono systematyczne badania na wybranych stanowiskach. Prócz tego pracownicy Oddziału przeprowadzali zespołowe badania powierzchniowe o szerokim zasięgu.

Przystępując do omówienia najważniejszych wyników prac wykopaliskowych mających charakter bądź to badań systematycznych, bądź badań ratowniczych, wspomnieć należy, że najliczniejszą grupę wśród przebadanych stanowisk są stanowiska ludności kultury pomorskiej, niezmiernie gęsto rozsiane na Pomorzu Gdańskim, dalej kolejno według liczebności stanowiska kultury wenedzkiej i prapolskiej. Ogółem poddano badaniom kilkaset stanowisk różnych kultur.

Chronologicznie nastarszym ze zbadanych stanowisk była osada grupy rzucewskiej kultury ceramiki sznurowej w Lichnowcach w pow. malborskim, która powiększyła liczbę niezbyt licznych stanowisk tej kultury, przebadanych na Pomorzu Gdańskim.

Niezwykle interesująco przedstawiają się ślady odkrytej w 1960 r. na przedmieściu Świecia n/Wisłą, osady kultury iwieńskiej z wczesnej epoki brązu. W stromym zboczu ściany opadającej ku rzece Wda natrafiono na ślady palenisk zawierających fragmenty ceramiki. Stanowisko to winno być zbadane ze względu na nieliczne znane materiały dostarczające danych odnośnie osadnictwa we wczesnej epoce brązu na Pomorzu, którą znamy do chwili obecnej z zabytków pochodzących z nielicznych skarbów i grobów.

Systematyczne badania przeprowadzono na rozległym cmentarzysku kurhanowym liczącym obecnie ca 60 grobów, zachowanych z znanych dawniej ogólnej liczby 100 kurhanów. Cmentarzysko to położone jest w lesie w Siemirowicach w pow. lęborskim. Przebadano tu w 1957 r. trzy kurhany o średnicy 10,4 m; 7,4 m i 3,8 m, uzyskując dokładny obraz ich budowy i obrządku pogrzebowego stosowanego przez ludność kultury łużyckiej młodszej epoki brązu. Należąca do tej samej kultury osada odkryta w Brusach w pow. chojnickim dostarczyła w trakcie badań ratowniczych licznej ceramiki.

Dążąc do uzyskania pełniejszego obrazu stosunków panujących we wczesnej epoce żelaza na terenie położonym na wschód od dolnej Wisły, Oddział przystąpił w 1959 r. do systematycznego rozkopywania grodziska kultury łużyckiej okresu halsztackiego położonego w Tolkmicku w pow. elbląskim.

Przedmiotem szczególnego zainteresowania Oddziału jest ludność kultury pomorskiej zamieszkująca teren Pomorza gdańskiego od VII w. — II w. p.n.e.

Oddział przeprowadził w latach 1953—1960 badania systematyczne i ratownicze na 29 stanowiskach tej kultury, (koncentrujących się głów-

Ryc. 39. *Popielnica twarzowa kultury pomorskiej VI—V. przed n. e.* z Niepoczołowic, pow. Wejherowo.

Ryc. 40. *Terra sigillata importowana z Nadrenii.* Leśno, pow. Chojnice. *Koniec II w. n. e.*

nie w powiatach kartuskim, kościerskim, lęborskim i wejherowskim) rozkopując ogółem 81 grobów skrzynkowych i obwarowanych. W trakcie tych badań poczyniono szereg obserwacji uzupełniających naszą znajomość obrządku pogrzebowego ludności kultury pomorskiej, a obserwacje te pozwoliły na podjęcie próby nowego datowania tej kultury na obszarze Pomorza.

Wśród zabytków kultury pomorskiej z okresu halsztackiego specjalnie cenna jest kolekcja popielnic twarzowych *(ryc. 39)*. Z tych ostatnich na szczególną uwagę zasługuje popielnica ze Starogardu, zdobiona ornametyką figuralną, ludzką i zwierzęcą, wykonaną techniką inkrustacji.

Do wymienionej wyżej liczby 29 stanowisk typu grobowego dodać należy kilka nowoodkrytych osad ludności kultury pomorskiej, pomnażających nieliczną ilość tego rodzaju znanych na całym obszarze występowania kultury pomorskiej. Są to osady odkryte w Kościelnej Jani i Grabowie w powiecie starogardzkim, Turzej w pow. tczewskim, Pobłociu w pow. wejherowskim, Garczynie w pow. kościerskim i Tuchomiu w pow. kartuskim.

Ponadto w trakcie zwiadowczych badań powierzchniowych przeprowadzanych na terenie całego województwa gdańskiego odkryto kilkadziesiąt dotąd nieznanych stanowisk kultury pomorskiej.

Cenne obserwacje dotyczące obrzędu pogrzebowego i liczebności ludności kultury pomorskiej poczyniono dzięki zainicjowanym przez Oddział Archeologiczny Muzeum Pomorskiego antropologicznym badaniom przepalonych kości ludzkich, pochodzących z popielnic kultury pomorskiej. Analizę antropologiczną wyżej wymienionego materiału kostnego przeprowadziła mgr Judyta Gładykowska-Rzeczycka z Akademii Medycznej w Gdańsku. Z kolei paleobotaniczne badania licznych odcisków zbóż na ceramice ludności kultury pomorskiej, dokonane również z inicjatywy Oddziału przez mgr Melanię Klichowską z Zakładu Paleobotaniki PAN w Poznaniu poszerzyły zakres wiedzy na temat gospodarki tej ludności.

Szczególną, jak się zdaje, wagę posiadają badania systematyczne i ratownicze przeprowadzone na stanowiskach z późnego okresu lateńskiego i okresu rzymskiego. Jeszcze w 1945 r. udało się uratować częściowo inwentarz grobu jamowego z Leśna, powiat Chojnice, datowanego na przełom II/III w. n. e., odkrytego przypadkiem w trakcie prac rolnych. Z inwentarza tego grobu pochodzi zachowana w całości terra sigillata (ryc. 40), oraz skośnie żłobkowany kociołek — stanowiące prowincjonalno-rzymskie importy z Nadrenii.

W latach 1957—1958 zbadano późnolateńskie cmentarzysko w Rumii w pow. wejherowskim rozkopując w nim 82 groby jamowe i popielnicowe. W 1960 r. podczas budowy stadionu odkryto drugie cmentarzysko, oddzielone od pierwszego rzeką Zagórzanką (być może stanowi on dalszy ciąg pierwej znanego), które wg naszych obliczeń (na podstawie obserwacji częstości występowania grobów na 1 arze i obszarze zajmo-

wanego przez cmentarzysko) liczy ca 500 grobów. Do chwili obecnej wyeksploatowano na nim 237 grobów jamowych i popielnicowych. Badania te obok badań prowadzonych w 1958 r. na cmentarzysku w Gołębiewie Wielkim w pow. gdańskim, uwieńczonych odkryciem kilkunastu grobów (wśród nich grobu nr 2 zawierającego okazałą popielnicę *(ryc. 41)* z bogatą ornamentyką figuralno-geometryczną), a także na szeregu pomniejszych stanowisk, pozwolą zapełnić lukę spowodowaną zaginięciem w czasie ostatniej wojny licznych materiałów z analogicznych stanowisk.

Obserwacje poczynione na wyżej wymienionych stanowiskach oraz materiały pochodzące z osad rozkopanych przez Oddział Archeologiczny w Jastarni na półwyspie helskim (pow. Puck) w 1957—58 r. i Pruszczu w pow. gdańskim w 1960 r. przyczynią się do lepszego poznania dziejów autochtonicznej ludności Pomorza Gdańskiego w okresie późnolateńskim i rzymskim.

Ciekawych materiałów dostarczyły również niektóre stanowiska z okresu wczesno i późnośredniowiecznego. Mamy tu zwłaszcza na myśli odkrytą w 1956 r. osadę wczesnośredniowieczną w Gdańsku-Św. Wojciechu, datowaną na XI—XIII wiek, badaną w latach 1956 i 1960, dalej osadę w Gorzędzieju w pow. tczewskim (1959) usytuowaną na miejscu uważanym dotąd za teren grodziska, użytkowaną również w XI—XIII w. Interesująco przedstawia się odkrycie cmentarzyska szkieletowego w Pałubicach w pow. kartuskim, oraz zespołu broni z XIII w. odkrytego w bliżej nieznanych okolicznościach w Sopocie, składającego się z oszczepu, 2 toporów bojowych, strzemienia i wędzidła. Niespodziewanie ciekawych wyników dostarczyły badania rozpoczęte w 1960 roku na grodzisku wczesnośredniowiecznym w Topolnie, w pow. świeckim, położonym na wysokim brzegu Wisły. Badania te doprowadziły do odkrycia partii wału o konstrukcji przedkładkowej, a znaleziona w wale ceramika datuje obiekt na VIII—IX w. Późniejsza chronologicznie jest przebadana przez Oddział późnośredniowieczna osada w Żukowie w pow. kartuskim datowana na XIV—XV w. oraz osada, której ślady odkryto w Świeciu n/Wisłą, datowana dzięki znalezionemu brakteatowi krzyżackiemu, na początek XIV w.

Równolegle z akcją wykopaliskową Oddział przeprowadził inwentaryzację szeregu grodzisk wczesnośredniowiecznych. Ustalono dokładnie ich położenie, dokonano pomiarów oraz sporządzono dokumentację fotograficzną i graficzną.

PRACE MUZEALNE

Jak wspomniano, zbiory i bogate archiwum dawnego muzeum archeologicznego w Gdańsku zostały zniszczone w czasie minionej wojny. Ze względu na ogromne znaczenie materiałów archiwalnych zarówno w badaniach terenowych, pracach oświatowych oraz publikacyjnych już w pierwszym roku istnienia naszej placówki, przystąpiono do gromadzenia danych archiwalnych, których mogły dostarczyć archiwa innych placówek archeologicznych, literatura, informa-

Ryc. 41. *Popielnica gliniana zdobiona ornamentem plastycznym. I w. n.e.* Gołębiewo Wielkie, pow. Gdańsk.

Ryc. 42. *Brązowy dzban pochodzenia italskiego. Okres rzymski.* Rządz, pow. Grudziądz.

Ryc. 43. *Srebrne bransolety wczesnośredniowieczne z Pomorza.*

Ryc. 44. *Wczesnośredniowieczny wisiorek bursztynowy.* Gdańsk. Stanowisko 1.

cja ustna oraz badania terenowe. W ten sposób do chwili obecnej zgromadzono dane odnośnie blisko tysiąca stanowisk archeologicznych z terenu woj. gdańskiego oraz niektórych powiatów z sąsiednich województw. Prace mające na celu zebranie danych archiwalnych z literatury są obecnie na ukończeniu. Celem zdobycia dalszych, szczegółowych danych o nieznanych nam stanowiskach archeologicznych odkrytych przypadkowo do 1953 r., opracowano ankietę, którą rozesłano w ilości ośmiuset egzemplarzy do szkół wiejskich. Niestety akcja ta nie znalazła należytego oddźwięku wśród nauczycielstwa i nie przyniosła spodziewanych rezultatów. Fakt ten wskazał na konieczność prowadzenia systematycznej pracy oświatowej mającej na celu propagowanie zagadnień ochrony zabytków wśród nauczycieli, których współpraca z muzeami, jak już obecnie wykazuje doświadczenie, może przynieść duże obustronne korzyści. Dla ułatwienia gromadzenia ujednoliconych i możliwie pełnych danych archiwalnych opracowano *kartę stanowiska.*

Zgromadzone w latach 1953 do 1960 zabytki archeologiczne zostały zinwentaryzowane w księdze inwentaryzacyjnej, która obecnie zawiera 1135 pozycji (na 1 pozycję inwentarza składa się niekiedy większa ilość zabytków, stanowiących jeden zespół, jak np. cmentarzysko z okresu późnolateńskiego i rzymskiego w Rumii, w pow. wejherowskim, które dostarczyło kilkuset zabytków). Równolegle z pracami inwentaryzacyjnymi prowadzi się katalogi zabytków w ramach poszczególnych lat. W sumie sporządzono do chwili obecnej 1925 kart. Dokumentację ilustracyjną kart katalogowych stanowią fotografie i rysunki. Uszkodzone zabytki wchodzące w skład zbiorów muzealnych poddawane są rekonstrukcji (ceramika) i konserwacji (drewno, metale).

W zbiorach naszych znajduje się pewna ilość b. cennych zabytków metalowych. Niektóre z nich w momencie przejęcia ich przez Oddział, były silnie uszkodzone — pogięte, połamane, niekiedy brakowało im części. Ze względu na wysoki poziom techniczny ich wykonywania i walory estetyczne, zabytki te są niekiedy majstersztykami sztuki brązowniczej; ich reperacja i konserwacja wymagała mistrzowskiej ręki i dużego doświadczenia ze strony osoby przeprowadzającej zabiegi konserwatorskie. Szczęśliwym trafem udało się pozyskać pomoc w tym zakresie wybitnego sopockiego metaloplastyka Stanisława Skury, który drogą kunsztownych i żmudnych zabiegów przywrócił wielu zabytkom dawną postać

Dużo pracy i czasu poświęca Oddział systematycznej konserwacji zabytków szkutniczych (drewnianych). Istniejąca od 1958 r. pracownia fotograficzna, umożliwia sporządzanie należytej dokumentacji fotograficznej badanych obiektów. Ponadto rozpoczęto pracę nad gromadzeniem fotograficznych materiałów archiwalnych: filmy, przeźrocza, klisze; założono także fotoalbum, który liczy obecnie 782 zdjęcia. Śladem innych ośrodków, Oddział Archeologiczny Muzeum Pomorskiego wykorzystał pomoc lotnictwa wojskowego celem uzyskania zdjęć lotniczych grodzisk, które stanowią cenną dokumentację przy inwentaryzacji grodzisk.

Oddział Archeologiczny Muzeum Pomorskiego w Gdańsku nawiązał współpracę z szeregiem instytucji, których działalność ma pokrewny charakter. Najściślejsze kontakty łączą go z Oddziałem Gdańskim Polskiego Towarzystwa Archeologicznego oraz Komisją Archeologiczną Gdańskiego Towarzystwa Naukowego, które mają swą siedzibę w Domu Przyrodników. Pracownicy Oddziału biorą udział w posiedzeniach Komisji Archeologicznej co przyczynia się do podnoszenia ich kwalifikacji zawodowych.

W zakresie terenowych prac wykopaliskowych i konserwacji zabytków rozwija się pomyślnie współpraca z Konserwatorem Zabytków Archeologicznych na woj. gdańskie. Dzięki harmonijnemu współdziałaniu, możliwe jest prowadzenie wspólnych badań ratowniczych, wzajemne wypożyczanie sprzętu, przekazywanie danych archiwalnych, wspólne typowanie obiektów do orzeczeń konserwatorskich. Dzięki specjalnej dużej dotacji konserwatora, możliwe było przeprowadzenie pierwszej po wojnie gruntownej konserwacji 4 łodzi z Gdańska-Oruni i Mechlinek w pow. puckim, wchodzących w skład zbiorów muzealnych. Pozytywne wyniki daje współpraca z Wojewódzkim Konserwatorem Gdańskim i Miejskim Konserwatorem Gdańskim zarówno

w zakresie gospodarki finansowej jak i prac badawczych.

W przyszłym roku planuje się wspólnie z Wojewódzkim Konserwatorem badania wykopaliskowe na terenie Zamku Malborskiego. Ze względu na specyficzną sytuację w Gdańsku (duża ilość budów) zachodzi niekiedy konieczność udzielania pomocy także Stacji Archeologicznej IHKM w zakresie dozoru naukowego budowlanych wykopków, w których stwierdzono ślady wczesnośredniowiecznego osadnictwa.

Poza przedstawionymi już wyżej planami rozbudowy Oddziału, przed pracownikami naukowymi naszej placówki stoją w najbliższym czasie następujące zadania:

Szczególnie ważne będzie kontynuowanie akcji uświadamiającej społeczeństwo o ważności ochraniania zabytków archeologicznych, stanowiących cenne źródło do poznania najdawniejszych dziejów człowieka. Prace związane z tą akcją powinny być prowadzone zarówno na wsi jak i wśród społeczeństwa miejskiego, szczególnie wśród robotników budowlanych i drogowych, którzy, jak uczy doświadczenie, znacznie częściej niszczą zabytki, niż chłopi związani bardziej ze stronami rodzinnymi i interesujący się niekiedy ich przeszłością. Niemniej doniosłym zadaniem jest upowszechnianie, drogą akcji odczytowej oraz wystaw stałych i zmiennych, wiedzy o słowiańskim pochodzeniu najdawniejszych mieszkańców Pomorza Gdańskiego. Umiejętne przedstawienie tej problematyki na terenie Gdańska jest szczególnie ważne.

W tym samym kierunku oddziaływać powinny wystawy archeologiczne w Muzeach Regionalnych. Zdaniem naszym odczuwa się dotkliwy brak takiej wystawy w Starogardzie, którego okolice obfitują w liczne, interesujące znaleziska archeologiczne.

Osobną dziedziną przyszłej działalności Oddziału stanowić będą metodyczne badania wykopaliskowe, zmierzające do wypełnienia licznych luk w materiałach dotyczących prehistorii Pomorza.

Trzeba też będzie uwzględnić systematyczne przebadanie stanowisk mezolitycznych, poznanych dotąd tylko z badań powierzchniowych względnie badań prowadzonych bez zastosowania nowoczesnych metod naukowych. Z tych ostatnich na ponowne przebadanie zasługuje osada w Górze — Orle w powiecie wejherowskim.

Także w zakresie niektórych kultur neolitycznych istnieją braki wymagające uzupełnień nowymi materiałami pochodzącymi z metodycznych badań.

Prawie zupełnie pionierską pracą będzie odkrycie i zbadanie stanowisk z I i II okresu epoki brązu, które znane są głównie ze skarbów i znalezisk odosobnionych.

Znacznie lepiej przedstawia się stan wiedzy o kulturze łużyckiej w III—V okr. epoki brązu, chociaż i tu zapewne na skutek zbiegu okoliczności znana jest zastanawiająco mała ilość stanowisk tej samej kultury w IV okresie brązu, oraz stanowisk wczesnej fazy kultury pomorskiej w halsztacie C (700—550 p.n.e.).

Szczególnym przedmiotem naukowych docie-

Ryc. 45. *Wczesnośredniowieczna rzeźba kamienna z wyobrażeniem jeźdźca i postaci ludzkiej.* Leźno, pow. Kartuzy.

kań Oddziału jest problematyka kultury pomorskiej. Odnośnie tej kultury Oddział posiada sporo pełnowartościowych materiałów, pochodzą one jednak ze stanowisk o charakterze grobowym; mała natomiast jest ilość zbadanych osad. W przyszłych badaniach trzeba więc będzie uwzględnić głównie nowoodkryte osady, np. Turzej, w pow. tczewskim oraz znane dawniej np. Góra Orle w pow. wejherowskim, Odry w pow. chojnickim, które mogą dostarczyć materiałów wyjaśniających prawie zupełnie nieznane zagadnienia budownictwa, gospodarki i stosunków społecznych. Korekty i ostatecznego ustalenia wymaga chronologia omawianej kultury.

Archeologiczne problemy winny być uwzględniane w badaniach nad okresem późnolateńskim i rzymskim. Dokładne poznanie okresu rzymskiego dawniej bogato reprezentowanego przez liczne zabytki w zbiorach przedwojennego muzeum w Gdańsku i muzeach regionalnych w Elblągu, Kwidzyniu i Lęborku, obecnie zaginionych i zniszczonych w czasie wojny, (np. zaginęły materiały z rozkopanego przed wojną liczącego ponad 900 grobów cmentarzyska z Bystrzec w pow. kwidzyńskim) umożliwią dalsze systematyczne badania stanowisk z tego okresu. Luki wynikłe na skutek strat wojennych, częściowo wypełni rozkopane obecnie cmentarzysko z omawianego okresu, liczące prawdopodobnie około 1000 grobów w Rumii, w pow. wejherowskim. Kontynuacji wymagają zapoczątkowane po wojnie przez Zakład Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego badania na stanowiskach, które dostarczą materiałów wykazujących powiązania wenedzko-gockie.

Poważne zadania ma do spełnienia Oddział Archeologiczny w zakresie prac badawczych i popularyzacyjnych odnośnie okresu wczesnośredniowiecznego. W chwili obecnej zadania te mają szczególne znaczenie ze względu na trwające przygotowania Obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego. W miarę swoich możliwości Oddział będzie kontynuował rozpoczęte już wcześniej badania nad najbliższym zapleczem osadniczym Gdańska z X—XIII w.

Pożyteczne byłoby dla pogłębienia wiedzy o księstwie pomorsko-gdańskim — przebadanie grodziska w Sopocie, datowanego na VIII—IX w. oraz późniejszych grodów kasztelańskich np. w Chmielnie w pow. kartuskim, Garczynie w pow. kościerskim, w Lubiszewie w pow. tczewskim. Przedmiotem prac badawczych będą także położone w tym samym rejonie osady otwarte jak np. osady wczesnośredniowieczne w Gąsiorkach w pow. tczewskim, Ossowej w pow. wejherowskim.

W zakresie prac popularyzacyjnych wśród społeczeństwa, szczególne znaczenie ma propaganda tematyki dotyczącej etnicznej przynależności ludności zamieszkującej Pomorze od epoki brązu do wczesnego średniowiecza, oraz wiedzy o okresie kształtowania się Państwa Polskiego. Oprócz akcji odczytowej tym właśnie celom ma służyć stała wystawa *Pomorze Gdańskie w okresie kształtowania się i pierwszych wieków istnienia Państwa Polskiego*. Ponadto zaplanowano kilka wystaw czasowych. *Sztuka w czasach najdawniejszych* w 1962 r., *Szkutnictwo słowiańskie* w 1963, *Ochrona zabytków archeologicznych* w 1964, *Kultura Polski wczesnopiastowskiej* w 1965 roku.

Pełne wykonanie wyżej przedstawionych planów niewątpliwie ułatwi usamodzielnienie się Oddziału jako Muzeum Archeologicznego w Gdańsku. Pozwoli to na uzyskanie odpowiednich warunków dla wywiązania się ze stojących przed naszą placówką zadań.

Stanisław Brzostowski

MUZEUM W BIAŁYMSTOKU

UWAGI WSTĘPNE

Jednym z ważniejszych problemów rozwoju muzealnictwa w Polsce Ludowej, stanowiącym nadal sprawę otwartą, jest sieć placówek muzealnych. Zarówno władze centralne jak i terenowe, na przestrzeni ostatnich 15 lat, uczyniły wiele, aby liczba muzeów wzrosła i aby powstawały one tam, gdzie są najbardziej konieczne. Starano się przy tym kierować określonymi zasadami, wynikającymi z konkretnych potrzeb społecznych, potwierdzonych racjami naukowymi. Dążono do tego, aby kraj nasz został wyposażony w racjonalną sieć muzealną, zgodną z planem opracowanym przez wybitnych przedstawicieli polskiego muzealnictwa.

Realizacja tego zagadnienia, jak okazało się w praktyce, była trudna szczególnie tam, gdzie brakło oparcia o środowisko twórcze, ośrodki naukowe lub też poprostu brakowało zorganizowanych grup społecznych, gotowych do pracy kulturalnej w imię dobra publicznego.

Także i brak zrozumienia roli muzeów, jaki miał często i ma jeszcze miejsce w niektórych miejscowościach, nie sprzyjał tworzeniu nowych placówek. Z praktyki wynika również, że niektóre rady narodowe koncentrowały swoje wysiłki w zakresie upowszechniania kultury na akcjach sporadycznych, nie dostrzegając potrzeby organizowania trwałej bazy kulturalnej w postaci stałych środowisk twórczych lub instytucji jak muzea, bilioteki, kluby czy też towarzystwa regionalne skupiające ofiarny aktyw społeczny, zdolny do czynnego rozwoju kultury w myśl potrzeb własnego terenu. Miało to oczywiście swój głęboki związek z centralistycznym sposobem zarządzania kulturą i z nawykiem rad narodowych do działania w oparciu o centralne dyrektywy.

Sprawy te stały się szczególnie wyraźne po decentralizacji części uprawnień urzędów centralnych na rzecz rad narodowych. Rozszerzenie kompetencji rad narodowych, we wszystkich dziedzinach naszego państwowego życia, spowodowało wiele pozytywnych zmian, a m. in. wzrost społecznej aktywności w zakresie kulturalnym.

Nowe towarzystwa regionalne, zespoły amatorskie, a także nowe muzea — to dowody dążenia coraz to szerszych rzesz społeczeństwa do aktywnego włączania się w życie kulturalne zarówno w sensie tworzenia jak i korzystania z dóbr kulturalnych.

Szereg miast wojewódzkich i powiatowych nie chce już być „ubogim krewnym" Warszawy, Krakowa czy Poznania. Pragną one pomocy, ale już innej niż kilka lat temu, udzielanej w formie „importu" imprez kulturalnych. Miasta do niedawna zaniedbane pragną mieć swoje muzea, teatry itp. Przykładem mogą tu być Opole, Zielona Góra, Koszalin czy Białystok, które wytrwale zabiegają o ogólny rozwój oparty na planowym tworzeniu stałych własnych ośrodków i instytucji kulturalnych.

Dążenia te znalazły również swoje odbicie na terenie woj. białostockiego, gdzie powstały w ostatnich latach dwie nowe placówki muzealne. Jedną z nich jest Muzeum w Białymstoku, zorganizowane w 1949 roku[1], podniesione z dniem 27 czerwca 1957 roku do rzędu placówek okręgowych[2]. Drugą zaś — Muzeum w Suwałkach[3], założone przez tamtejszy Zarząd PTTK, obecnie przejęte przez Prez. Woj. Rady Narodowej i finansowane przez Prez. Pow. Rady Narodowej. Trzecim muzeum na terenie Podlasia, jest placówka w Łomży, posiadająca stare tradycje[4]. W ten sposób, woj. białostockie uzyskało trzy muzea, co nie jest jednak równoznaczne z całkowitym nasyceniem dostateczną ilością placówek muzealnych. Potrzeby w tym względzie są zupełnie zrozumiałe, gdy uprzytomnimy sobie, że województwo białostockie obejmuje 23.148 km², i jest terytorialnie czwartym województwem w Polsce[5] a posiadając jedynie 3 muzea, jest obok szczecińskiego województwem o najmniejszej ilości placówek tego typu.

Podlasie, jako teren ciekawy z wielu względów, słabo przebadany naukowo, posiadający 20 powiatów i 32 miasta (oraz 2 osiedla) zamieszkały przez 1.092 tys. ludności[6] jest w zasadzie „białą plamą" na mapie sieci muzealnej. Oczywiście na ten stan rzeczy złożyło się wiele historycznych przyczyn, niemniej, stan ten trwać nadal nie może. Rozbudowa sieci muzealnej w tym okręgu staje się sprawą szczególnie ważną z uwagi na brak w Białymstoku szkół wyższych typu humanistycznego. Z tej to racji Muzeum w Białymstoku, jak zakładały sobie naczelne władze muzealne i Woj. Rada Narodowa, winno stać się ośrodkiem, popularyzującym wiedzę o regionie.

Nie ulega też wątpliwości, że 112.000-miasto [7] (w 1939 r. Białystok liczył 107.000) musi mieć muzeum godne grodu bogatego w tradycje historyczne i rewolucyjne.

Białystok, choć prawa miejskie uzyskał dopiero w 1749 r., istniał już jednak w XIII wieku jako osada [8]. W wieku XVI należał do Wiesiołowskich herbu „Ogończyk". Następnie przez króla Jana Kazimierza w 1661 ofiarowany został Stefanowi Czarnieckiemu, którego córka Aleksandra wniosła Białystok jako wiano Janowi Klemensowi Branickiemu herbu „Gryf" [9]. Branickim Białystok zawdzięcza bardzo wiele. Władali oni miastem do roku 1771, dbając o jego rozwój, dowodem czego są do dziś zachowane liczne obiekty w mieście i na terenie województwa. Najbardziej znanym obiektem w Białymstoku, wzniesionym przez Branickich jest pałac, mieszczący dziś Akademię Medyczną. Pałac i wspaniały park francuski zyskały miastu w XVIII wieku miano „Wersalu Podlaskiego". Innym obiektem jaki powstał dzięki Branickim jest Ratusz, który w niniejszym artykule grać będzie rolę zasadniczą, gdyż jest siedzibą Muzeum Okręgowego zgodnie z uchwałą PWRN w Białymstoku z 1955 r.

HISTORIA MUZEUM W BIAŁYMSTOKU

Powstanie muzealnej placówki w Białymstoku jest związane z kształtowaniem się władzy ludowej na tamtym terenie. Do roku 1939, aczkolwiek mówiono o potrzebie utworzenia w mieście muzeum, zamierzenia tego nie zrealizowano. Dopiero dziejowe przemiany, w wyniku których powstała Polska Ludowa, spowodowały sytuację, w której utworzenie muzeum stało się realne.

Tak więc na podstawie pisma Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków z dnia 24 maja 1949 r. Wojewódzki Konserwator Zabytków inż. arch. Władysław Paszkowski jako inicjator rozpoczął organizację muzeum regionalnego, subwencjonowanego z budżetu Ministerstwa Kultury i Sztuki. Muzeum znalazło pomieszczenie w prawym skrzydle Pałacu Branickich, następnie dnia 21 marca 1950 r. zostało przeniesione do odbudowanego na ten cel zabytkowego pałacyku przy ul. Kilińskiego 6, zwanego „Domkiem Koniuszego". Kierownikiem Muzeum w 1949 r. zostaje plastyk Robert Karat, następnie od 1.X.1952 r. mgr Zofia Sokołowska, obecny dyrektor placówki.

Z dniem 1 stycznia 1952 r. Muzeum Regionalne w Białymstoku zostaje upaństwowione [10]. Podlega ono od tego czasu Muzeum Narodowemu w Warszawie jako placówka podopieczna i znajduje się w budżecie tego Muzeum. Ten stan rzeczy trwa do dnia 27 czerwca 1957 r. t. zn. do chwili zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki w sprawie utworzenia „okręgu muzealnego w woj. białostockim" i przekształcenia Muzeum w Białymstoku na muzeum okręgowe.

Od tego czasu Muzeum w Białymstoku zaczyna swój samodzielny byt, z tym że Muzeum Narodowe w Warszawie sprawuje nad nim nadal opiekę naukową.

W okresie usamodzielniania Muzeum w Białymstoku znajdowało się w trudnej sytuacji lokalowej, finansowanej i etatowej. Ówczesny lokal Muzeum, tzw. „Dom Koniuszego" ograniczał możliwości ekspozycyjne. Dwie sale, z których jedna o powierzchni 140 m² zajęta była przez wystawę stałą kultury materialnej Podlasia, a druga o powierzchni 85 m² przeznaczona była na wystawy zmienne, nie pozwalały na rozwinięcie szerszej działalności. Działalność tę ograniczały również inne przyczyny, takie jak brak dostatecznej ilości zbiorów, brak pracowników naukowych i brak pieniędzy na działalność usługową.

Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, wiedząc, że sam formalny akt przekształcenia regionalnego muzeum w Białymstoku na okręgowe nie rozwiązuje sprawy, zwiększył w pierwszym rzędzie ze swoich rezerw budżet Muzeum na 1957 r. do wysokości około 180.000 złotych [11]. Przyznano również etat dla archeologa, następnie dla historyka sztuki. W roku 1958, Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków w związku z adaptacją Ratusza na cele muzealne, na wykonanie sprzętu muzealnego przeznaczył 150 000 zł [12]. Niezależnie od starań, celem których było zabezpieczenie finansowe podjętych zamierzeń, Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków zwrócił się do muzeów warszawskich z wezwaniem [13] aby pomogły Muzeum w Białymstoku. Na apel ten odpowiedziały: Muzeum Narodowe w Warszawie i Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie, przekazując Muzeum w Białymstoku w depozyt szereg cennych eksponatów.

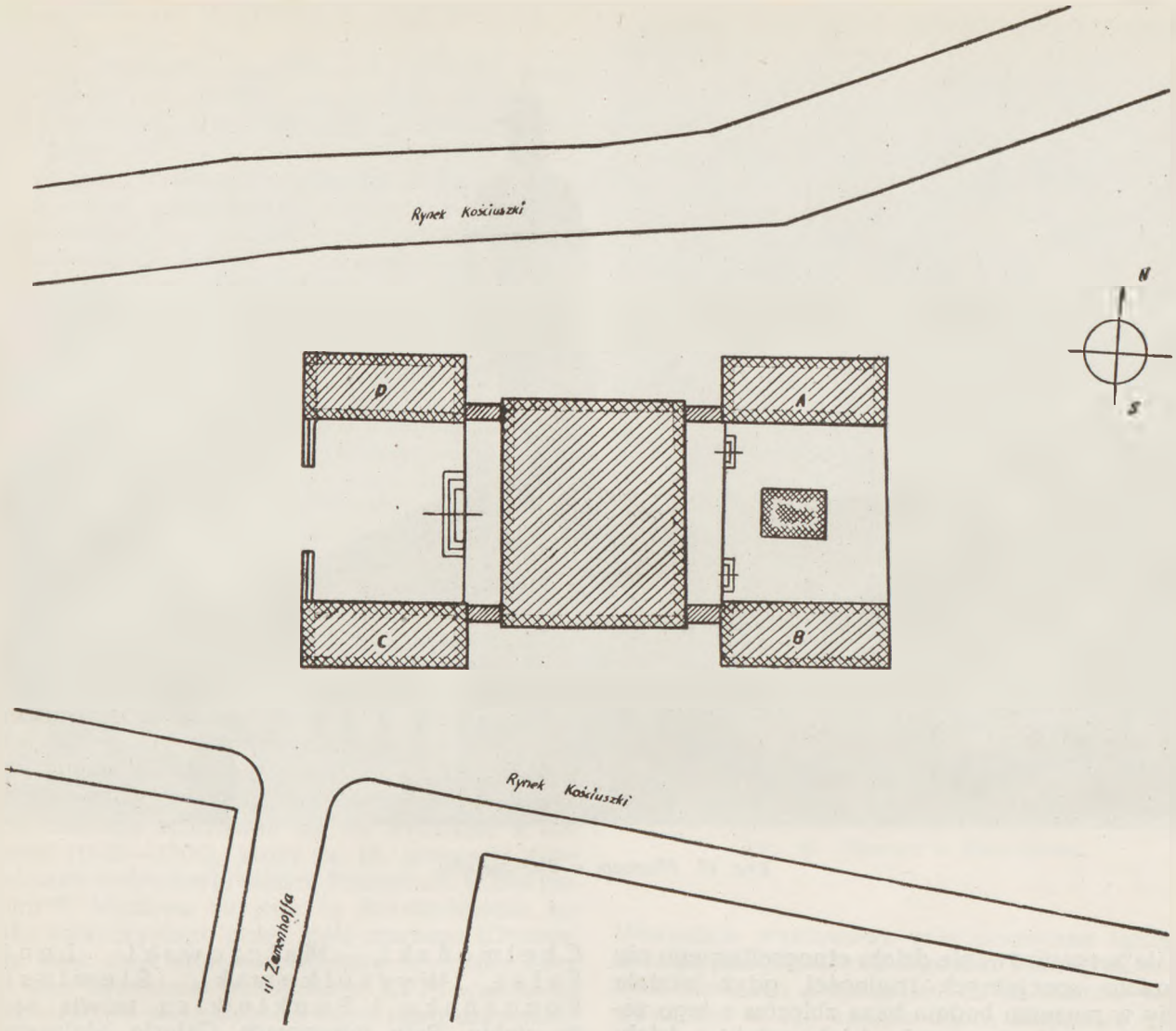
Szerokie perspektywy rozwojowe otworzył przed Muzeum w Białymstoku akt decentralizacji na mocy którego z dniem 1.I.1958 placówka przeszła pod bezpośredni zarząd PWRN [14]. Przekonywującym dowodem tego był budżet Muzeum w Białymstoku, który w pierwszym roku decentralizacji zamknął się sumą 796.843 zł. (1959 r. 550.000 zł). Wzrost budżetu wyniknął z zadań jakie stanęły do realizacji przed Muzeum w związku z przekazaniem dnia 13 września 1958 r. Ratusza, odbudowanego na muzeum.

MUZEUM W NOWYM GMACHU

Ratusz w Białymstoku został wzniesiony w latach 1740—1745 przez J. Klemma — pułkownika regimentu pieszego buławy wielkiej koronnej i architekta. Klemm [15] był autorem projektu i bezpośrednim kierownikiem budowy.

Fundatorem Ratusza był Hetman Jan Klemens II Branicki. Ratusz był murowany, tynkowany, kryty dachówką, składał się z korpusu głównego na planie kwadratu z dachem mansardowym, z wieżą o blaszanym hełmie i z czterech (na planie prostokąta) parterowych przybudówek na narożach korpusu głównego [16].

Budynek wzniesiony w stylu barokowym zaciekawiał swoim oryginalnym założeniem. Jak wynika z opisu [17] Ratusza z roku 1939, był to obiekt, który zachował nadal swoją pierwotną formę. Wieżowy budynek łączył się w narożach z czterema oddzielnymi parterowymi pomieszczeniami, krytymi załamanymi dachami. Wieża ratuszowa służyła wówczas straży pożarnej jako punkt ob-



Ryc. 46. *Muzeum w Białymstoku. Rzut.*

serwacyjny. Narożne budynki mieściły prywatne sklepy. Obiekt był ponadto otoczony straganami i budynkami, szpecącymi zabytkowy budynek. Stan ten spowodowany został tym, iż Ratusz na długie lata przed I wojną światową stracił swój municypalno-handlowy charakter, stając się budynkiem o zupełnie innym przeznaczeniu. Jak wynika z relacji naocznych świadków, rozbiórkę Ratusza zaczęto już w 1940 roku. Na przełomie 1940—41 r. po Ratuszu pozostały tylko smętne resztki w postaci fundamentów.

Do odbudowy Ratusza przystąpiono dopiero w 1954 roku na podstawie projektów inż. arch. mgr Zofii Chojnackiej i inż. arch. mgr. Stanisława Karpiela[18]. Odbudowę zlecono Pracowniom Konserwacji Zabytków. Inwestorem odbudowy zabytkowego obiektu był SFOS i Prezydium WRN w Białymstoku. Dzień 13 września 1958 roku to data niezwykle ważna w historii białostockiego Ratusza, gdyż od tego dnia stał się on siedzibą muzeum obejmującego swoim zakresem działania Ziemię Podlaską.

Nowy lokal, odpowiednia baza finansowa, posiadane i pozyskane w depozyt zabytki, dodatkowe wreszcie etaty pozwalają na stopniową realizację nakreślonego perspektywicznego planu rozwoju Muzeum, uwzględniającego bogatą problematykę regionu podlaskiego. Od tego momentu można już było tworzyć działy muzealne. O ile bowiem do roku 1956 trudno było mówić o istnieniu jakichkolwiek sprecyzowanych działów (głównie z powodu braku etatów dla właściwych fachowych pracowników), to poczynając od połowy roku 1956, placówka ta zaczyna przybierać formę muzeum wielodziałowego. W tym to czasie zostaje powołany dział archeologiczny, zorganizowany głównie przez mgr Danutę Jaskanis przy pomocy mgr. Jana Jaskanisa — konserwatora zabytków archeologicznych na woj. białostockie. Jako następny powstaje dział historyczny, którego twórcą jest mgr Zofia Sokołowska, kierująca ponadto pracą całego muzeum. Dział sztuki powstał w kwietniu 1958 roku dzięki pracom pozyskanego do Muzeum historyka sztuki, Janiny Hościłowicz. Najpóźniej, bo dopiero w grudniu 1958 roku został utworzony dział etnograficzny, obsadzony w tym czasie przez magistra etnografii Zygmunta Ciesielskiego.

Ryc. 47. *Muzeum w Białymstoku.*

O ile zorganizowanie działu etnograficznego nie stwarzało specjalnych trudności, gdyż istniała wtedy w muzeum bogata baza zbiorów z tego zakresu, to myśl utworzenia działu sztuki i działu historycznego wydawała się początkowo bardzo nie realna. Nieco lepiej przedstawiała się sprawa utworzenia działu archeologicznego, gdyż w Muzeum znajdował się już szereg zabytków archeologicznych.

Jednak i te trudności zostały przełamane, głównie dzięki pozyskaniu szeregu eksponatów z Muzeum Narodowego w Warszawie, z Muzeum Archeologicznego w Warszawie, z Centralnej Składnicy Muzealnej w Kozłówce i z Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, który przyszedł ponadto z pomocą specjalną, przyznając w roku ubiegłym i obecnym pewne sumy na zakup muzealiów.

Wyniki tej planowej akcji, nie dały na siebie długo czekać. Tak więc 29 listopada 1958 r. została w Ratuszu otwarta Galeria Malarstwa Polskiego. Z pośród 40 wystawionych obrazów, 32 stanowią depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie. Galeria obejmuje tylko malarstwo od końca XVIII wieku do XX wieku, nie mniej można stwierdzić, że jest to jedna z ciekawszych wystaw tego typu w Polsce, oczywiście wyłączając muzea narodowe i kilka innych okręgowych, posiadających bogatą tradycję muzealną.

Nazwiska takie jak: Bacciarelli, Wańkowicz, Suchodolski, Michałowski, Kokular, Matejko, Gerson, Kotsis, Chełmoński, Malczewski, Lentz, Fałat, Wyczółkowski, Ślewiński, Boznańska i Pankiewicz mówią same za siebie. Sale mieszczące Galerię Malarstwa, znajdujące się w korpusie głównym w ilości trzech, stanowią przykład ciekawego, architektonicznego rozwiązania wnętrz muzealnych, posiadają interesującą formę i wystrój i są idealnie dostosowane do celów muzealnych.

Następną wystawą stałą, otwartą dnia 30 lipca 1959 roku, była ekspozycja działu historycznego. Obejmuje ona historię miasta Białegostoku po czasy współczesne. Ekspozycja historyczna otwarta została w dwuch salach pawilonów A i B.

Trzecią była wystawa stała działu archeologicznego, otwarta 12 kwietnia 1960 r., w pięciu salach piwnic Ratusza w części centralnej. Uwzględnia ona w oparciu o materiał zabytkowy pochodzący z badań miejscowych, poszczególne epoki na tle stosunków społeczno-gospodarczych.

Otwarcie wystawy stałej działu etnograficznego przewidziano jeszcze na rok 1961.

RATUSZ JAKO SIEDZIBA MUZEUM

Muzealnictwo w Polsce, które tak poważnie rozwinęło się w ciągu ostatnich 15 lat, nie jest wolne od licznych bolączek, z których najpoważniejszą jest brak środków finansowych na budowę typowych gmachów muzealnych. Z tej to racji, prawie wszystkie muzea w Polsce korzystać mu-

szą z obiektów zabytkowych *adaptowanych* na cele muzealne.

Żaden wypadek dostosowania obiektów zabytkowych na cele muzealne, nie był wolny od usterek. Nieraz bowiem trudno jest pogodzić zasady konserwatorskie z wymaganiami muzealnymi.

Tak jest i w wypadku Muzeum w Białymstoku, gdyż mimo kilkakrotnie większej powierzchni użytkowej, jaką Muzeum uzyskało przenosząc się z dawnego lokalu do Ratusza, lokal ten nie zaspakaja w pełni jego potrzeb. Już obecnie sprawa zaplecza magazynowego i pomieszczeń dla pracowni naukowych, biblioteki oraz administracji, stanowi problem, którego rozwiązanie jest bardzo trudne.

Projektanci i konserwator zabytków mieli w tym wypadku nie łatwe zadanie do rozwiązania, zwłaszcza, że chodziło tu o rekonstrukcję Ratusza, jedynego tego typu obiektu architektury miejskiej w Polsce. Ratusz posiadał rozwinięty rzut, charakterystyczny dla epoki baroku, hołdującej zasadzie pawilonów oraz urozmaiconemu obrysowi budowli. Był to bezwątpienia obiekt bardzo ciekawy architektonicznie. Budowli o takim rzucie, drugiej w Polsce nie ma. Ratusz posiadał bardzo rozbudowaną bryłę w postaci wyakcentowanej części środkowej połączonej korytarzami z pawilonami na narożach.

Nie ulega wątpliwości, że Klemm — autor projektu architektonicznego Ratusza, musiał w pewnym zakresie wzorować się na Tylmanie z Gameren (1632—1706), który m. in. pracował również przy rozbudowie pałacu Branickich w Białymstoku[19]. Możliwe że jego to doświadczenie zostało wykorzystane przez mało znanego Klemma. Tak więc chęć zrekonstruowania dawnego Ratusza jako przykładu publicznego XVIII-wiecznego budownictwa miejskiego, była w pełni uzasadniona. Niemniej należy podkreślić, że można było odbudowę obiektu w niektórych jego częściach rozwiązać lepiej.

Uniknięcie usterek, o których będzie mowa później, ułatwiłoby muzeologom ich zadanie. Dostosowanie wystaw do pomieszczeń, z równoczesnym ich maksymalnym wykorzystaniem, nie było łatwe zarówno z uwagi na charakter sal jak i na konieczność skondensowania treści wystaw, podyktowaną szczupłością powierzchni wystawowej.

Podział powierzchni Ratusza między poszczególne wystawy, którego kubatura wynosi 6.585,32 m³, a powierzchnia użytkowa ponad 1300 m² została przeprowadzona następująco:

a) *Piwnice*. Podpiwniczone zostały poza częścią centralną Ratusza tylko dwa pawilony (C i D). Pozostałe pawilony (A i B) posiadają jedynie kanały na C.O. Ogółem w piwnicznej części gmachu znajduje się poza klatką schodową 5 sal wystawowych, 5 pomieszczeń magazynowych i pomieszczenie w pionie wieży zajęte przez sanitaria. Pomieszczenie to ujęte jest przez cztery filary wieży, połączone ścianami z trzech stron.

Piwnice pod centralną częścią gmachu posiadają układ bardzo prosty, polegający na rozrzucie poszczególnych pomieszczeń wokół trzonu wieży.

Ryc. 48. *Muzeum w Białymstoku.*

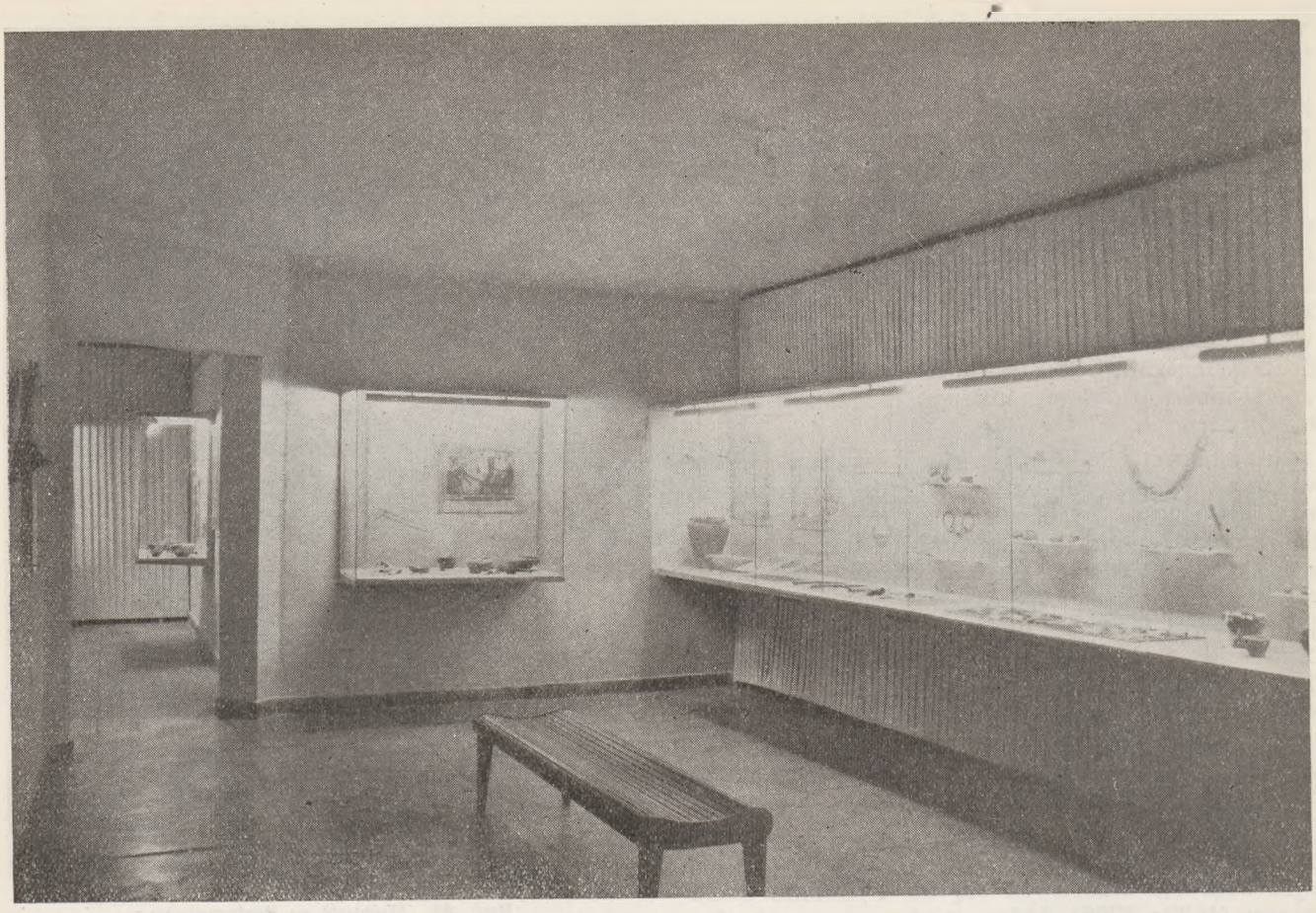
Wszystkie wystawowe sale piwniczne łączą się ze sobą przejściowymi otworami łukowymi w ściętych narożach przylegających do filarów wieży. Uzyskano w ten sposób dobrą obiegową cyrkulację, zaczynającą się od pierwszej sali i w tym samym miejscu kończącą się.

Wszystkie sale wystawowe posiadają proste wnętrza, bez belkowań, nakryte są stropem płaskim. W każdej sali jedna ściana, przeciwległa do trzonu wieży posiada parapety (wzmocniony fundament) i biegnące górą podwieszone przewody C.O. Dlatego też ściany te zostały zdublowane surówką, co dało możność uzyskania efektu jednolitości pomieszczeń.

Sale wystawowe zostały wykorzystane przez dział archeologiczny.

Sala pierwsza, będąca w zasadzie hallem — z którego wiedzie również przejście do pomieszczenia w trzonie wieży zajętego na sanitaria — rozpoczyna ekspozycję archeologiczną. W pierwszej sali wystawiono jedynie tablicę chronologiczną epok prehistorycznych. Z sali pierwszej przylegającej do klatki schodowej, naprzeciw schodów znajduje się wejście do magazynu gospodarczego, który korytarzem łączy się z magazynem Działu Archeologicznego, pod pawilonem C.

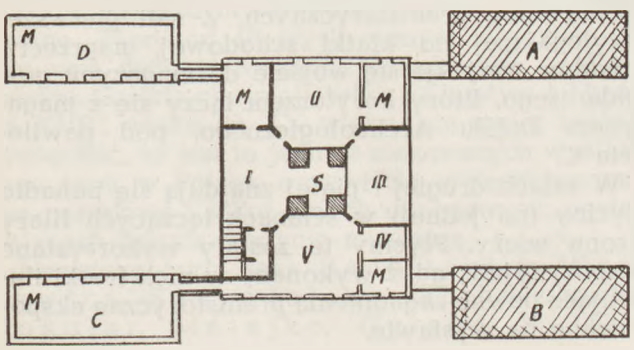
W salach drugiej i piątej znajdują się ponadto płyciny (po jednej) w ścianach łączących filary trzonu wieży. Płyciny te zostały wykorzystane ekspozycyjnie, gdyż wykonano w nich freski ilustrujące pewne zagadnienia prehistoryczne eksponowane na wystawie.



Ryc. 49. *Muzeum w Białymstoku. Dział Archeologiczny.* Fragment ekspozycji.

Sale ekspozycyjne nie posiadają parkietów, zamiast którego wykonano ciemny lastrik, łatwo dający się zmywać. Podyktowane to zostało względami praktycznymi i potrzebą zaoszczędzenia kredytów na inne cele muzealne. Bez przesady można stwierdzić, że sale wystawowe działu archeologicznego przedstawiają w sumie pomieszczenia bardzo estetyczne. Dobrze rozwiązana ekspozycja archeologiczna, proste gabloty (szkło i metal), ustawione na środku modele, nieliczne napisy itp. podkreślają estetykę pomieszczeń.

Uzyskanie tak dobrych efektów, to oczywiście zasługa scenarzysty i plastyków oraz projektantów-architektów, którzy tę część pomieszczeń gmachu rozwiązali na ogół bez zarzutu. Mankamentem i to poważnym, wynikłym z winy architektów jest niewątpliwie brak piwnic pod pawilonami A i B. Czym to zostało spowodowane, trudno jest uzasadnić. Prawdopodobnie nie wchodziły tu w grę racje konserwatorskie, a jeśli historyczne to zupełnie nie uzasadnione. Brak piwnic pod wspomnianymi pawilonami, to uszczerbek, gdy chodzi o magazynową powierzchnię bardzo poważny. Muzeum w ten sposób straciło 168 m² powierzchni, która gdyby istniała, całkowicie rozwiązałaby trudny dziś problem zaplecza magazynowego. Suche piwnice, posiadające jednostronne oświetlenie dzienne (cztery koszowe otwory okienne) nadają się na magazyny, pracownie konserwatorskie lub laboratoria. Nie wykluczone, iż piwnice te mogłyby być użyte w przyszłości na rozszerzenie ekspozycji archeologicznej.



Ryc. 50. *Muzeum w Białymstoku. Rzut piwnic.*

b) Parter. Ratusz jako parterowa budowla (której wysokościowym elementem jest 6-cio kondygnacjowa wieża z hełmem) posiada reprezentacyjne pomieszczenia tylko w swojej zasadniczej kondygnacji.

Na parterze znajduje się ogółem 10 pomieszczeń, w tym siedem sal wystawowych, małe (3,5 m × 3,5 m) pomieszczenie wydzielone czterema filarami wieży oraz hall łączący się na prawo z klatką schodową (wiodącą do podziemi oraz na poddasze i do wieży) na lewo zaś z szatnią. Na wprost z hallu, przez pomieszczenie w pionie wieży, wchodzi się do sal ekspozycyjnych w głów-

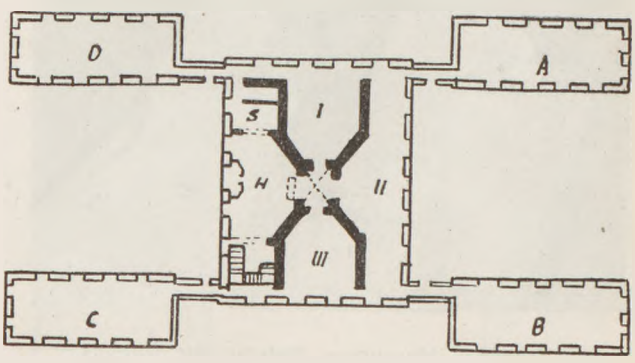
Ryc. 51. *Muzeum w Białymstoku. Galeria Malarstwa Polskiego.*

nej części Ratusza, posiadających typowo barokowy układ. Sale te wraz z hallem, prostokątne o dwuch ściętych narożach z jednego boku przylegającego do filarów wieży, usytuowane są zgodnie z układem centralnym krzyżowym, związanym w środku przyziemiem wieży i grubymi filarami, łukowymi osiowymi przejściami oraz sklepieniem krzyżowym z łukami koszowymi. Zarówno 3 sale wystawowe, jak i hall posiadają wystrój barokowy, ograniczony (w salach) do profilowanego belkowania, faset i plafonów otoczonych profilowaną opaską. Sale wystawowe posiadają ściany do wysokości belkowania zupełnie gładkie i jednostajne, pokryte tynkiem o neutralnym kolorze zbliżonym do błękitnego. Jedynie hall posiada pilastrowy podział ścian, profilowany wiatrołap przy wejściu, natomiast belkowanie, fasety i plafon są takie same jak w pozostałych salach parterowych.

Zarówno w hallu jak i w 3 salach wystawowych centralnej części Ratusza znajdują się posadzki ze szlifowanego lastriku w czarnym i szarym kolorze.

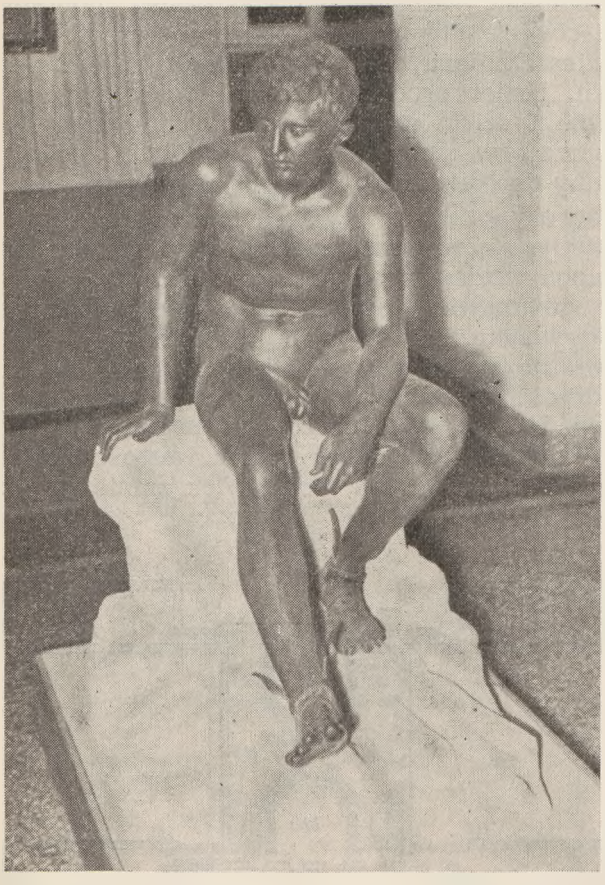
Sale te o łącznej powierzchni 120 m² zajęte są przez wystawę stałą Działu Sztuki, zwaną Galerią Malarstwa Polskiego. Malarstwo polskie znalazło w Ratuszu świetne pomieszczenie. Malarstwu zostały poświęcone najlepsze sale, jakimi Muzeum w budynku dysponuje. Sale te dzięki skromnemu, barokowemu wystrojowi, dobraniu właściwych tynków, kolorowi posadzki, stały się pomieszczeniami o wysokich walorach estetycznych. Umiar architektoniczny, doskonałe proporcje i dzieła znakomitych polskich artystów, stwarzają w sumie nastrój spokoju i powagi, trudny do osiągnięcia w wielu naszych muzeach.

Otwory okienne, których szczególnie wiele znajduje się w pawilonach, to problem dla muzeologa wcale nie łatwy do rozwiązania, zwłaszcza, gdy pawilon posiada je w trzech ścianach. W wypadku Ratusza była to rzecz, jakiej nie udało się projektantom uniknąć z uwagi na konieczność przestrzegania barokowej artykulacji ścian. Duża ilość otworów okiennych w części centralnej nie umniejsza jednak wartości wystawowej sal malarstwa, aczkolwiek zmniejsza po-



Ryc. 52. *Muzeum w Białymstoku. Rzut parteru*

Ryc. 53. *Muzeum w Białymstoku. Dział Historyczny.* Fragment ekspozycji.

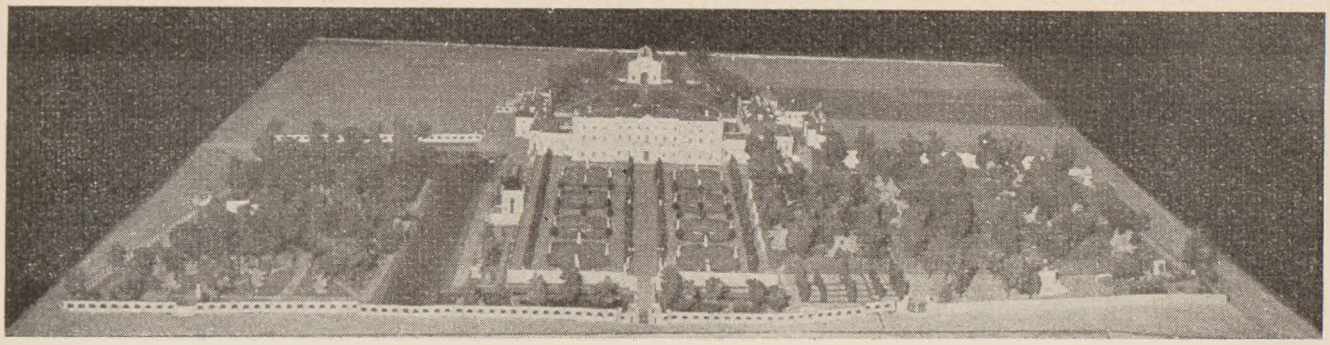


Ryc. 54. *Muzeum w Białymstoku. Hermes.*

ważnie bieżącą powierzchnię wystawową. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa sal największych powierzchniowo (gdyż po 85 m² każda), znajdujących się w pawilonach narożnych. Sale te o takim samym zasadniczym wystroju architektonicznym jak wyżej opisane, posiadają z uwagi na otwory okienne, już inny charakter. Zarówno same otwory okienne z wnękami na grzejniki pod parapetami, przysłoniętymi kratami, jak i nadmiar światła, czynią z tych sal pomieszczenia bardzo trudne do wykorzystania dla celów wystawowych.

Kierując się funkcjonalnymi właściwościami sal w pawilonach, zespół zajmujący się organizacją Muzeum w Białymstoku po długich naradach orzekł, iż nadają się one na pomieszczenia dla ekspozycji przede wszystkim działu historycznego i wystawy sztuki ludowej Podlasia.

Dlatego też, w salach pawilonów A i B została zorganizowana wystawa obrazująca historię Białegostoku od XVI do XX wieku, natomiast pozostałe dwie sale są dotychczas wykorzystywane jako pomieszczenia dla wystaw zmiennych. Decyzja w sprawie umieszczenia w dwu pawilonach wystawy historycznej okazała się słuszną, gdyż jak to z góry zakładano, wprowadzenie odpowiedniej ilości gablot i ekranów dało zamierzone efekty. Przystosowany do wnętrza sprzęt ekspozycyjny, w postaci lekkich, płaskich gablot przyściennych, witryn ustawionych na środku sali oraz ekranów, sprawia w całości dodatnie wrażenie.



Ryc. 55. *Muzeum w Białymstoku. Dział Historyczny.* Makieta Pałacu Branickich.

Pisząc o ujemnych stronach sal w pawilonach, nie sposób pominąć ich pozytywów, gdyż są i takie. Takim pozytywem jest mianowicie to, iż każdy pawilon może być całkowicie wyłączony z ogólnej cyrkulacji parteru dzięki temu, iż korytarze łączące pawilony z narożami części centralnej budowli, posiadają oddzielne wejścia, usytuowane od strony dziedzińców, jakie znajdują się z obu stron Ratusza, między pawilonami.

Dziedzińce te, szczególnie zachodni (pomiędzy pawilonami A i B), odgrodzony metalowym parkanem, mogą być wykorzystane na cele wystawowe dla eksponatów, które można wystawiać pod otwartym niebiem.

W ogólnym podsumowaniu pozytywnych i negatywnych właściwości pomieszczeń znajdujących się na parterze, dochodzimy do stwierdzenia, iż parter na ogół posiada nie tylko dobry funkcjonalnie układ, ale również sale, które dają się wykorzystać na cele muzealne w stopniu maksymalnym.

c) Poddasze. Parterowy w zasadzie Ratusz, posiada poddasze jedynie w części centralnej, z której wyrasta wieża. Poddasze zostało utworzone przez podział strychu na dwa poziomy, jakie można było uzyskać dzięki zastosowaniu dachu mansardowego. Jak wynika ze starych, XIX-wiecznych fotografii, Ratusz dach taki posiadał od początku swego istnienia.

Zastosowanie powyższego systemu dachowego, pozwoliło uzyskać dodatkowe cztery pomieszczenia w postaci dwóch dużych sal, z których jedna posiada wymiary 13 m × 5,5 m, druga natomiast, mniejsza 11 m × 5,5 m, (zmniejszona o klatkę schodową) oraz dwóch sal mniejszych.

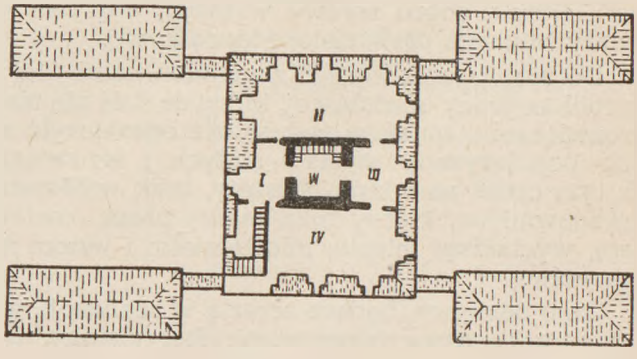
Dwie małe sale, posiadają wymiary podobne, tzn. 4 m × 5 m. Na poziomie poddasza znajduje się ponadto piąte pomieszczenie (3,7 × 3,9 m) zamknięte w trzonie wieży, posiadające charakter komunikacyjny, gdyż są w nim schody wiodące do następnej kondygnacji wieży.

Wysokość sal na poddaszu jest jednakowa i wynosi tylko 2,60 m.

Sale posiadają oświetlenie jednostronne, przez prześwity lukarn o niewielkiej średnicy. Sale te są więc pomieszczeniami ciemnymi wymagającymi stałego oświetlenia sztucznego, w wypadku, gdy zostaną zaadoptowane na cele muzealne. Zgodnie z projektami w pomieszczeniach tych ma być zorganizowana ekspozycja działu etnograficznego poświęcona kulturze materialnej Podlasia (sztuka ludowa zostanie wyeksponowana w sali parterowej paw. C). Sale o których mowa, z uwagi na brak pomieszczeń w Ratuszu, muszą być przystosowane do celów wystawowych, choć miały być przeznaczone na magazyny. Nie będzie to łatwe z uwagi na ich charakter jak i na trudność znalezienia dobrego rozwiązania sprzętu ekspozycyjnego. Kształt sal, które posiadają większość ścian załamanych (mansard), prześwity lukarn, mała wysokość, to trudności wymagające zarówno dużej inwencji od scenarzysty jak i od projektanta sprzętu wystawowego.

Istniejący projekt rozwiązania wnętrz, opracowany przez inż. Pipreka, przewiduje wprowadzenie gablot typu „panoramicznego", którymi wypełnia się część przestrzeni sal, utworzoną przez załamany strop. W ten sposób eliminuje się niepokojący rytm ściany, w wyniku czego powstaje pomieszczenie prostokątne, ze sztucznym światłem, w którym mogą być dodatkowo wstawione witryny lub ekrany. Można również wyrównać bieg ścian, przez dostawienie do linii załamania stropu odpowiednich ekranów, tracąc jednak w tym wypadku przestrzeń, jaka może być wykorzystana przez gabloty „panoramiczne". Być może, że znajdzie się lepszy sposób rozwiązania ekspozycji etnograficznej, w salach poddasza, najbardziej niedogodnych pomieszczeniach dla celów wystawowych.

Poza wyżej wymienionymi uwagami, nasuwa się jeszcze jedna krytyczna, jaką należy skierować pod adresem architektów-projektantów. Obecne rozwiązanie konstrukcji dachowej nad częścią centralną gmachu, spowodowało niedo-



Ryc. 56. *Muzeum w Białymstoku. Rzut poddasza.*

godności, jakich nie da się już usunąć. Architekci bowiem zastosowali dach tzw. mansard polski o stosunkowo niewielkiej różnicy nachyleń obu połaci dachowych. Można natomiast było, nad częścią główną Ratusza zastosować połacie dachowe nachylone do siebie pod większym kątem z ostrzejszym spadkiem części dolnej, co dałoby bardziej właściwą kompozycję mansardowego dachu a w ten sposób uzyskano by płytsze prześwity lukarn, a więc i lepsze oświetlenie sal.

Po dokonaniu przeglądu wszystkich pomieszczeń Ratusza, mimo krytycznych uwag, należy jednak zgodzić się, że adaptacja Ratusza pod względem przystosowania pierwotnego układu i bryły do nowej funkcji jest zasadniczo dobra. Także wprowadzenie do gmachu nowoczesnych instalacji jak C.O., sanitaria, oświetlenie elektryczne zostało dokonane zgodnie z potrzebami muzeum.

PLANY ROZWOJOWE MUZEUM W BIAŁYMSTOKU

Plan rozwoju zarówno samego Muzeum w Białymstoku jak i muzealnictwa na terenie Podlasia jest bardzo szeroki, świadczący o dużych ambicjach pracowników okręgowej placówki muzealnej. Plany te należy podzielić na dwa oddzielne zakresy. Jeden z nich, dotyczy bezpośredniego rozwoju Muzeum w Białymstoku, jako konsekwencji przede wszystkim obecnej sytuacji tej placówki, drugi, to rozwinięcie wojewódzkiej sieci muzealnej.

Obecna, trudna sytuacja lokalowa Muzeum w Białymstoku, może być skutecznie rozwiązana, jeżeli by muzeum odzyskało wszystkie swoje pomieszczenia w tzw. Domku Koniuszego. W ten sposób zostałaby rozwiązana przede wszystkim sprawa zaplecza magazynowego, biblioteki i pracowni konserwatorskiej. Także i dział etnograficzny uzyskałby większe możliwości rozwinięcia swojej działalności, gdyż sale wystawowe (pow. 140 m²) znajdujące się w tym budynku, pozwoliłyby na rozszerzenie stałej wystawy kultury materialnej wsi podlaskiej (ze szczególnym uwzględnieniem rolnictwa, hodowli i rybołówstwa) ograniczonej szczupłością poddasza ratuszowego.

Następnym zagadnieniem wymagającym szybkiego załatwienia, jest kwestia uzyskania w pobliżu Ratusza kilku pomieszczeń dla administracji i pracowników naukowych, którzy dotychczas nie posiadają swoich pracowni.

Nie ulega wątpliwości, że są to sprawy dużego znaczenia. Trudno bowiem jest pracować bez biblioteki, czy pracowni naukowych. Skoro więc nie ma możliwości wydzielenia tych pomieszczeń w Ratuszu, dobro sprawy wymaga, aby one zostały Muzeum przydzielone dodatkowo.

Do pierwszoplanowych zagadnień należy także problem pracy oświatowej, który do dziś nie uległ rozwiązaniu. Muzeum w zasadzie ograniczyło się do popularyzacji wystaw stałych i w związku z tym czeka na widza. Niestety, brak w Muzeum pracowników, którzy rozwinęliby pracę oświatową, wychodząc miastu, miasteczkom i wsiom naprzeciw.

Jako następna, będąca zresztą w realizacji, jest sprawa rocznika Muzeum w Białymstoku. Dotychczas Białystok, jak i wogóle całe Podlasie nie posiada stałego naukowego wydawnictwa, w którym byłyby publikowane materiały omawiające liczne, mało znane problemy regionalne. Stworzenie takiego wydawnictwa, rozszerzy zakres działalności białostockiego Muzeum na całą Polskę.

Oczywiście, wyżej podane, zaplanowane na najbliższe lata sprawy, nie wyczerpują wszystkich potrzeb.

Bezwątpienia będzie bardzo trudno w Białymstoku zorganizować przy Muzeum Okręgowym Oddział Historii Włókiennictwa, który jest jednak konieczny, z uwagi na charakter regionu a szczególnie miasta. Zorganizowanie tego rodzaju działu, uzasadnione jest przeszłością i teraźniejszością Białegostoku, jako miasta bogatego w tradycje tkackie, sięgające końca XVIII wieku. Jeszcze do 1840 roku przemysł białostocki oparty był na pracy ręcznej, po tym roku zastosowano maszynę parową. O stopniu rozwoju włókiennictwa na terenie Podlasia (Białystok, Supraśl, Choroszcz) świadczyć mogą takie dane, jak np. że w roku 1845 w Białymstoku istniało 8 fabryk sukna o wartości produkcji 200.000 rubli. W roku 1893, Białystok posiadał już 230 fabryk włókienniczych o wartości produkcji 669.539 rubli rocznie.

Przytoczone powyżej dane[20], być może najlepiej przemówią za koniecznością stworzenia w Białymstoku oddziału włókiennictwa, zadaniem którego m. in. będzie wykazanie prawidłowości w rozwoju włókiennictwa na Podlasiu, na tle powszechnych w kraju przemian ekonomicznych i społecznych, przy jednoczesnym wydobyciu indywidualnych i specyficznych cech regionu, szczególnie Białegostoku.

Równie trudnym zagadnieniem, oczekującym załatwienia jest potrzeba wybudowania w Białymstoku pawilonu wystawowego. Obiekt ten służyłby wszystkim zainteresowanym miejscowym instytucjom, organizującym wystawy, jakich nie da się eksponować w salach muzealnych w Ratuszu. Wystaw takich jest w Białymstoku coraz więcej, a możliwości lokalowe są coraz mniejsze. Muzeum posiada w zasadzie 1 salę dla wystaw zmiennych o powierzchni 85 m². Oczywiście w zestawieniu z potrzebami miasta to bardzo mało.

W zakończeniu artykułu należy kilka słów poświęcić sieci muzealnej okręgu białostockiego.

W poprzednich częściach opracowania była już zresztą o tym problemie mowa, jednak w odniesieniu do istniejących na terenie Podlasia trzech placówek muzealnych, podległych pośrednio przez Wojewódzką Radę Narodową — Ministerstwu Kultury i Sztuki. Mówiąc o sieci muzealnej wogóle, należy wymienić jeszcze czwartą placówkę, jaka istnieje w Białowieży, a która podlega Ministerstwu Leśnictwa. Jest to muzeum typu przyrodniczego, ograniczające w zasadzie swój program do gromadzenia i wystawiania eksponatów flory i fauny z terenu rezerwatu białowieskiego. Jest to stosunkowo mało znana w Polsce placówka, choć legitymująca się kilkoma dziesiątkami lat istnienia.

Tak więc stan faktycznie istniejących na terenie województwa muzeów, zamyka się liczbą

czterech placówek. Nie jest to zbyt wiele w porównaniu z innymi regionami Polski. Należy jednak sprawiedliwie podkreślić, że władze terenowe na Podlasiu projektują w następującej pięciolatce (1961—1965) zarówno rozbudowę już istniejących muzeów jak i powołanie do życia nowych placówek. W zakresie rozbudowy istniejących, przewiduje się utworzenie działu historycznego w Muzeum w Łomży oraz działów archeologicznego i etnograficznego w Muzeum w Suwałkach.

W tym czasie zostaną również zorganizowane muzea w Augustowie, Ełku i być może w Tykocinie, Drohiczynie oraz w Siemiatyczach. Powołanie tych placówek zależy przede wszystkim od właściwych powiatowych rad narodowych, które należy sądzić, docenią znaczenie kulturalne muzeów i uczynią wszystko, aby wzbogacić Podlasie o nowe instytucje kulturalne.

Zagadnieniem szerszym, którego realizacja zależna jest od Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Białymstoku, jest projekt utworzenia w wojewódzkim mieście parku etnograficznego. Muzeum to (skansen) możnaby zlokalizować w parku białostockim zwanym Zwierzyniec. Także i Muzeum w Łomży pragnęłoby zrekonstruować Skansen w Nowogrodzie nad Narwią[21], zniszczony przez hitlerowców w czasie ostatniej wojny.

Artykuł, poświęcony Muzeum w Białymstoku, pokrótce omawia problemy wykraczające poza mury Ratusza. Czyni to w zakresie wynikającym przede wszystkim z nowych funkcji białostockiego muzeum, będącym konsekwencją rozbudowy organizacyjnej tej placówki. W ciągu trzech lat powstała na miejscu małej regionalnej placówki instytucja o poważnych możliwościach działania badawczego, oświatowego i organizacyjnego. Ten fakt jest niewątpliwie poważnym osiągnięciem władz terenowych i zbiorowego wysiłku zainteresowanych instytucji i osób. Najtrudniejsze zadanie zostało wykonane, można więc mieć nadzieję, że realizowanie dalszych zamierzeń będzie już rezultatem naturalnego rozwoju.

ANEKS

I. DANE LICZBOWE DOTYCZĄCE ILOŚCI SAL I POWIERZCHNI UŻYTKOWEJ W RATUSZU W BIAŁYMSTOKU

L. p.	*Nazwa działu, magazyny*	*ilość sal*	*pow. łączna m²*	*U w a g i*
1.	Archeologiczny	5	236	piwnica pod częścią centralną
2.	Historyczny	2	170	parter pawilony A i B
3.	Malarstwo Polskie	3	120	parter w części centralnej
4.	Etnograficzny	4	172	poddasze część centr. (w przygot.)
5.	Wystawy zmienne	2	170	parter pawilony C i D
6.	Magazyn działów archeologicznego i sztuki	1	84	piwnica pawilon D
7.	Magazyn działu etnograficznego	1	84	piwnica pawilon C
8.	Magazyny gospodarcze	3	68	piwnica w części centralnej
9.	Inne (pomieszczenia wieży, szatnia, hall, klatki schodowe, korytarze).	6	210	cyfra 6 nie obejmuje klatek schodowych i korytarzy
	r a z e m	27	1314 m²	

II. STAN ZABYTKÓW, ZATRUDNIENIA I FUNKCJE MUZEUM W BIAŁYMSTOKU W R. 1959

Zabytki — stan na dz. 31. 12. 1959		*Stan zatrudnienia*		*Wystawy i frekwencja w r. 1959*	
1. Sztuka	— 317 zabytków	prac. naukowych	— 4	1. Wystaw czasowych	— 17
2. Archeologia	— 114 „	pomocniczych	— 8	2. Wystaw oświatowych	— 3
3. Etnografia	— 751 „	administracyjnych	— 3	3. Odczytów	— 16
4. Historia	— 45 „			4. Frekwencja	— 54.034 osób
R a z e m	1 227 zabytków	r a z e m	15		

PRZYPISY

[1]) Pismo Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 24 maja 1949 r. upoważniające Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków do zorganizowania w Białymstoku Muzeum Regionalnego.

[2]) Zarządzenie nr 171 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 27. VII. 1957 r. w sprawie przekształcenia Muzeum w Białymstoku na Muzeum Okręgowe z muzeum podległym w Łomży.

[3]) Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków nr 16, 1958 str. 43.

[4]) N. Czechowiczowa, Z dziejów Skansenu w Polsce, *Muzealnictwo nr 6*, Poznań, 1957, s. 15.

[5]) *Rocznik Statystyczny 1959 r.* G. U. S. Warszawa 1959 r. str. 18, 19.

[6]) j. w., s. 18.

[7]) j. w., s. 23.

[8]) M. Goławski i E. Kazimierski, *Białystok — przewodnik po mieście i okolicy*. Białystok, PTK, 1939 r. s. 59—66. Historią Białegostoku zajmował się również Jan Glinka.

[9]) Braniccy herbu „Gryf" nie byli krewnymi Branickich herbu „Korczak" z których wywodził się Ksawery Branicki.

[10]) Zarządzenie nr 202 Ministra Kultury i Sztuki z dn. 31. XII. 1951 r. w sprawie utworzenia Muzeum w Białymstoku.

[11]) Dokumenty w ZM i OZ za rok 1957 i lata następne — Okręg białostocki.

[12]) j. w. (por. przypis nr 11).

[13]) Pismo CZM i OZ z dn. 6 marca 1957 r. nr MOZ — V/1/5/57.

[14]) Zarządzenie nr 284 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 30. XII. 1957 r. w sprawie przekazania Muzeum w Białymstoku i Muzeum w Łomży Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Białymstoku.

[15]) J. Glinka, *Studium do planu zagospodarowania przestrzennego miasta Białegostoku*, Warszawa, PKZ, 1953 (maszynopis).

[16]) jak w.

[17]) M. Goławski i E. Kazimierski, *Białystok — Przewodnik...*

[18]) Patrz — dokumentacja w PKZ w Warszawie — dotycząca odbudowy Ratusza w Białymstoku — plany, projekty itp. Część dokumentacji odbudowy Ratusza znajduje się także w Zarządzie Muzeów i Ochrony Zabytków.

[19]) T. Broniewski, *Historia architektury*, Wrocław, 1959, s. 374.

[20]) Dane dotyczące rozwoju włókiennictwa w Białymstoku, zebrał A. Nahlik — adiunkt Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi.

[21]) N. Czechowiczowa. Z dziejów Skansenu w Polsce, *Muzealnictwo*, nr 6, Poznań, 1957, s. 15—19.

[22]) Autorami scenariuszy wystaw stałych są:
a) Galerii Malarstwa Polskiego — dr Jerzy Zanoziński.
b) Ekspozycji historycznej — mgr Zofia Sokołowska.
c) Ekspozycji archeologicznej — mgr Danuta Jaskanis.
d) Projektów sprzętu wystawowego — inż. arch. M. Piprek.
Koordynacja i nadzór nad reorganizacją Muzeum w Białymstoku z ramienia Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków — mgr. Stanisław Brzostowski.

Andrzej Kopff

Z PLASTYKĄ POLSKĄ PRZEZ DALEKI WSCHÓD

Wystawa Krajobrazu Polskiego

Z początkiem roku 1959 Ministerstwo Kultury i Sztuki powierzyło Muzeum Narodowemu w Krakowie przygotowanie wystawy obrazów, przeznaczonej dla Krajów Dalekiego Wschodu, a mianowicie Chin, Korei oraz Mongolii, w oparciu o umowy podpisane przez nasz Rząd. Udzielając wspomnianego zalecenia Ministerstwo określiło jednocześnie temat wystawy, proponując by złożyły się na nią obrazy polskich pejzażystów w. XIX i początku w. XX. Wybór tematu uznać trzeba za szczęśliwy. Twierdzenie powyższe uzasadnimy wówczas gdy zajmiemy się reakcją, z jaką spotykała się nasza ekspozycja. Zanim jednak przystąpimy do opisu przyjęcia wystawy przez opinię publiczną i krytykę, zorientujemy czytelników w głównych założeniach ekspozycji, na którą złożyło się 115 oryginalnych prac artystów polskich z w. XIX i z początku w. XX, 20 plansz z fotografiami przedstawiającymi krajobraz Polski współczesnej, 10 tablic biograficznych poświęconych najwybitniejszym malarzom reprezentowanym na wystawie oraz graficzna mapa i 2 tablice tekstowe informujące zwięźle o Polsce, jej sztuce i kulturze. Scenariusz wystawy opracowali Stanisław Dziuba oraz Andrzej Kopff, który pełnił również obowiązki jej komisarza.

Licząc się z tym, że wystawa ma być pokazana publiczności, której wiedza o Polsce jest dość skąpa, zaś sztuka europejska niewątpliwie obca, postanowiono przed wszystkim zapoznać ją z naszym krajem, ukazać jego piękno, zabytki i przyrodę. Te względy — zgodnie z tytułem wystawy, ustalonym w brzmieniu „Krajobraz polski" — zadecydowały o szczególnym doborze obrazów oraz przesądziły o jej uzupełnieniu wymienionymi powyżej planszami graficzno-fotograficznymi, które wraz z odpowiednimi podpisami zostały pomyślane jako surogat katalogu. Ponieważ jednak zasadniczy materiał dokumentacyjny stanowiły obrazy powstałe w w. XIX lub w początkach w. XX, trzeba było wystawę uzupełnić fotografiami Polski współczesnej, wzbogaconej w swym pejzażu nowopowstałymi lub odbudowanymi po zniszczeniach wojennych miastami, fabrykami, liniami kolejowymi, portami itp., kształtującymi nowy krajobraz Polski i świadczącymi zarazem o jej gospodarczym oraz kulturalnym rozwoju. W ten sposób zdołano nie tylko bardziej wyczerpująco i dokładnie przedstawić aktualny „wygląd" Polski, lecz podkreślono także zachodzące przemiany, dzięki czemu widz miał przed oczyma pełen dynamiki obraz rozwijającego się państwa. Poświęcono temu zagadnieniu nieco więcej uwagi, ponieważ omawiany problem posiadał niewątpliwie poważne znaczenie i budził szczere zainteresowanie publiczności.

Pamiętać bowiem należy że zarówno Chiny jak Koreańska Republika Ludowo-Demokratyczna oraz Mongolia są krajami, które wstąpiły na drogę szybkiej industrializacji i gospodarczego rozwoju. W związku z powyższym również ich tradycyjny krajobraz, znany nam głównie dzięki dziełom sztuki, przeżywa okres zasadniczych przeobrażeń, a sprawy rozwoju gospodarczego, budowy nowych miast, dróg, zakładów przemysłowych, tam nawadniających, czy też odbudowy ruin pozostałych po wojnie (np. w Korei), leżą w centrum uwagi społeczeństwa. Stąd jest ono szczególnie skłonne interesować się tymi samymi zagadnieniami nurtującymi inne, nawet bardzo odległe narody, opierające swój ustrój społeczny i gospodarczy na tych samych socjalistycznych podstawach.

Dobór obrazów uwzględnić musiał różnorodność krajobrazu Polski. Trzeba więc było pokazać na wystawie tak pejzaż w ścisłym tego słowa znaczeniu jak i pejzaż miejski. Ukazując Polskę musieliśmy uwzględnić wszystkie jej regiony, a więc zarówno Tatry, wieś podkrakowską, równiny Polski centralnej, jak i morze, zestawić ze sobą rozległe łąki, pola uprawne i lasy, wiejskie chaty i typowe dworki, kamienice i pałace, parki, ogrody z kwitnącymi drzewami, jesień i wiosnę, lato i zimę, brzask wschodu słońca i mrok zapadającej nocy. Dopiero tego rodzaju zespół obrazów mógł bowiem dać wyczerpujący pogląd na konfigurację geograficzną naszego kraju, na jego przyrodę, klimat i kulturę, słowem był w stanie przybliżyć widzom problematykę wystawy i w pewnym sensie, przy użyciu metody wizualnej spełnić rolę krótkiego informatora czy przewodnika zaznajamiającego z Polską.

Zmierzając do pokazania krajobrazu nie zrezygnowano oczywiście z ambicji zapoznania widzów z rozwojem sztuki polskiej na przestrzeni okrągło 100 lat, dzielących powstanie pracy

J. N. Głowackiego *„Drzewa w Alwernii"* od obrazu *„Topole nadwiślańskie"* pędzla F. Kowarskiego, zamykającego pokaz. Wspomniane granice czasowe wystawy wybrane zostały świadomie. Na lata trzydzieste ubiegłego stulecia przypada bowiem początek polskiego malarstwa pejzażowego o wyraźnie realistycznym obliczu, znajdując w osobie J. N. Głowackiego swego najwybitniejszego prekursora i reprezentanta. Co prawda i ten artysta nie był — szczególnie gdy idzie o wcześniej malowane pejzaże — wolny od konwencji „idealistycznej", jednakże w szeregu swych prac potrafił zerwać z tradycją widoków „z natury" wzbogaconych romantycznym sztafażem, na rzecz prawdziwego acz sumarycznie potraktowanego krajobrazu. Słusznie zjednało mu to opinię twórcy, od którego „poczyna się pejzaż jako rodzaj krajowego malarstwa"[1]. Do tej zaś drugiej grupy jego prac zaliczyć należy także rozpoczynający ekspozycję rysunek drzew w Alwernii datowany na rok 1829. W dalszym ciągu pokazu, poprzez bardzo realistyczne, czasem nawet naturalistyczne, dzieła J. Hruzika, Al. Gryglewskiego, W. Gersona, A. Schoupp'ego, uwzględniono prace o coraz bardziej malarsko traktowanym temacie, dające indywidualne, stypizowane przez artystę ujęcie oglądanej rzeczywistości. Dość wspomnieć o J. Szermentowskim reprezentowanym m. in. przez *„Pieniny"*, W. Maleckim, A. Kotsisie (m. in. *„Zachód Słońca"*), A. Gierymskim (*„Na skraju lasu"*), H. Lipińskim (*„Dworek na Dębnikach"*). Wymienieni powyżej artyści, różniący się pomiędzy sobą temperamentem, upodobaniami w zakresie doboru motywów pejzażowych, a nierzadko i warsztatem artystycznym, jednoczyli się przecież w jakiejś mierze w cechach sztuki realistycznej, wiernej naturze, starannie odtwarzając rzeczywistość podporządkowaną jej obiektywnym i twardym prawom. Toteż — przestrzegając w zasadzie układu chronologicznego ekspozycji — starano się zawsze złączyć ich prace w jeden zespół, przeznaczając np. w Phenianie, w Huhe-Hoto lub w Ułan-Bator na jego pomieszczenie odrębną salę, względnie część większej powierzchni ekspozycyjnej, wydzieloną odpowiednio rozstawionymi ściankami parawanowymi.

Drugi niejako człon ekspozycji stanowiły obrazy ukazujące pejzaż indywidualnie opracowany przez artystów, i dzięki temu noszący niemal zawsze — mimo pokrewieństwa będącego rezultatem przynależności do określonego środowiska artystycznego względnie szkoły — cechy silnie zarysowanej odrębności twórczej. Tutaj zaliczyć wypada obrazy J. Fałata, L. Wyczółkowskiego, J. Stanisławskiego, Wł. Masłowskiego, J. Malczewskiego, W. Weissa, J. Pankiewicza, (*„Planty"*), St. Kamockiego (bardzo kolorowe *„Malwy"*), St. Filipkiewicza, J. Mehoffera, by w końcu poprzez prace M. Samlickiego, H. Dietricha, E. Czerwenki, dojść do niemal schematycznych notatek krajobrazowych Z. Pronaszki, „zapisujących" wrażenia kolorystyczne przy użyciu szeroko potraktowanych plam barwnych oraz do zmonumentalizowanego realizmu *„Topól nadwiślańskich"* — F. Kowarskiego, grających impresyjną gamą kolorów. Nie ulega wątpliwości, iż oba rysunki akwarelowe Z. Pronaszki oraz pokaźnych rozmiarów olejny obraz F. Kowarskiego, wychodziły poza ramy czasowe pokazu, nie mieszcząc się w nich również, gdy idzie o odrębność stylistyczną i artystyczną. Zgodnie z zamierzeniem autorów scenariusza uwzględniono je jednak jako akcenty końcowe, zapowiadające niejako dalszy rozwój malarstwa pejzażowego, wiodący do formizmu, koloryzmu i innych kierunków twórczości plastycznej.

Jak zatem z przytoczonego powyżej opisu wynika, wystawa zmierzała także do zapoznania widzów z rozwojem malarstwa polskiego, do wypunktowania najbardziej zasadniczych kierunków jego artystycznych przemian. Rzecz naturalna postulatu tego nie można było rozwiązać w całości, gdyż po pierwsze wymagałoby to użycia większej ilości płócien. Poprzestano też na pracach realistycznych, ukazujących jak najmniej „zdeformowaną" rzeczywistość, tak by była ona czytelna i łatwo zrozumiała dla odbiorcy wychowanego zdala od sztuki europejskiej. Wymagała tego wierność dokumentacyjna obrazów, dzięki czemu o Polsce, o jej pięknie mówili bezpośrednio ci malarze, których losem i powołaniem stał się udział w tym — jak mówi L. Aragon — *„wielkim, narodowym inwentarzu przyrody"*, utrwalonym w dziełach sztuki.

Dodać tu jeszcze pragnę, iż pewnym utrudnieniem dla organizatorów wystawy, determinującym dobór obrazów, były okoliczności natury czysto technicznej. Mam mianowicie na myśli trudności związane z decyzją przewiezienia wystawy na Daleki Wschód samolotem, co pociągnęło za sobą rezygnację z zabrania większych płócien, nie mieszczących się w stosunkowo niewielkich lukach samolotów.

Pragnąc podnieść walory dydaktyczne pokazu wzbogacono wystawę 10 tablicami biograficznymi, poświęconymi najwybitniejszym artystom reprezentowanym na wystawie: W. Gersonowi, Al. Kotsisowi, J. Szermentowskiemu, J. Fałatowi, L. Wyczółkowskiemu, S. Stanisławskiemu, J. Malczewskiemu, W. Weissowi, F. Kowarskiemu i St. Witkiewiczowi (ostatnio wspomnianemu artyście poświęcono tablicę głównie ze względu na jego rolę jako krytyka i teoretyka sztuki). Wszystkie tablice, o znormalizowanych wymiarach 40 × 30 cm, zaopatrzono w fotografie autoportretów względnie portretów oraz pomieszczono na nich krótkie życiorysy artystów, zamknięte lapidarnie ujętymi ocenami ich dorobku artystycznego i znaczenia dla sztuki polskiej.

W przeciwieństwie do tablic biograficznych, tablice krajobrazowe były zróżnicowane pod względem formatu. Zadecydowały o tym zarówno względy plastyczne jak i techniczne. Układanie jednolitego fryzu ze schematyzowanych plansz wywołałyby dość monotonny efekt, natomiast dzięki odpowiedniemu rozmieszczeniu tablic o różnych wymiarach uzyskiwano wrażenie *perspektywy*, nawet wówczas gdy były one eksponowane w małych i zamkniętych pomieszcze-

Ryc. 57. *Fragment ekspozycji w Phenianie.*

niach, a nadto dało się je zestawiać w barwne płaszczyzny (tła tablic założono kolorami czerwieni, błękitu, zieleni oraz koloru złotawo-żółtego), podnoszące kolorystyczne walory ekspozycji. Zróżnicowane wymiary plansz ułatwiły też ich transport, ponieważ wkładając jedną do drugiej, uzyskiwało się w rezultacie skrzynkę odpowiadającą wymiarami największej tablicy.

Poświęciłem stosunkowo wiele miejsca opisowi wystawy, a w szczególności jej założeniom koncepcyjnym i oprawie plastycznej, lecz sądzę, że było to konieczne aby należycie zrozumieć i ocenić reakcję widzów. Wystawa została przesłana z Warszawy do Moskwy samolotem, skąd odlecieliśmy samolotem TU 104 do Phenianu. Na lotnisku powitali nas nadzwyczaj serdecznie przedstawiciel Muzeum Sztuki w Phenianie, Komitetu Łączności Kulturalnej z zagranicą Ministerstwa Kultury i Sztuki K.R.L.D. oraz Ambasady P.R.L. z ambasadorem Siedleckim na czele. Wspominam o tym dlatego, ponieważ gościnność i serdeczność oraz gotowość okazania najdalej idącej pomocy, z jaką spotkaliśmy się od pierwszej chwili w Korei, miały nam towarzyszyć nie tylko w tym kraju, lecz w czasie całej podróży, a więc zarówno na terenie Chińskiej Republiki Ludowej jak i Mongolskiej Republiki Ludowej. Organizatorzy wystawy nie szczędzili nigdy trudu, by stworzyć wystawie oraz osobom towarzyszącym jak najdogodniejsze warunki. Oddano zatem do naszej dyspozycji najlepsze z posiadanych sal, bądź to w reprezentacyjnych muzeach (np. w Phenianie i w Ułan-Bator), bądź w nowoczesnych pawilonach ekspozycyjnych (np. w Pekinie i w Huhe-Hoto), sporządzono względnie przystosowano zgodnie z naszymi życzeniami posiadany sprzęt wystawowy, dostarczano żądanych materiałów dekoracyjnych, ozdobnych krzewów, kwiatów itp.

Otwarcia wystawy miały zawsze bardzo uroczysty charakter i brali w nich udział oprócz przedstawicieli władz państwowych oraz partyjnych, także przedstawiciele świata kultury, członkowie korpusu dyplomatycznego akredytowani w Phenianie, Pekinie i w Ułan-Bator oraz licznie zebrana publiczność, wśród której poważną część stanowiła młodzież, przede wszystkim zaś studenci szkół plastycznych.

Jak już wspomniałem w Phenianie przeznaczono na pomieszczenie wystawy sale w Centralnym Muzeum Sztuki, położone na najwyższym III-cim piętrze. Nie trzeba chyba dodawać, że gmach tego muzeum wzniesiony został bardzo niedawno, gdyż cała stolica K.R.L.D. jest miastem nowym, powstającym z ruin, w które obróciła je ostatnia wojna[2]. Pod względem funkcjonalnym, przede wszystkim zaś cyrkulacji zwiedzających, budynek rozwiązany został poprawnie. Dwie klatki schodowe, prowadzące z obszernego hallu na parterze, zapewniły również i naszej wystawie bezkolizyjne krążenie zwiedzających, którzy prawą klatką schodową wchodzili niemal bezpośrednio do sali, w której pomieszczono zespół plansz graficzno-fotograficznych, mapę graficzną oraz tablice wstępne, oddzielone parawanowymi ściankami, skonstruowanymi podług naszych wskazówek, do zespołu obrazów z lat 1830—1880. Sala druga, o dwukrotnie większej powierzchni, stworzyła dostatecznie obszerne wnętrze dla swobodnej ekspozycji pozostałych prac, składających się na naszą wystawę. Ze względu jednak na stosunkowo małą długość ścian, (sale były pozbawione niestety oświetlenia górnego, w związku z czym poważną stratę powodowały rzędy okien) wpro-

Ryc. 58. *Wejście do pawilonu wystawowego w Pekinie.*

wadzono dodatkowo kilka parawanów obciągniętych płótnem szarym względnie ciemno-popielatym w zależności od tego, jakie tło było właściwe dla eksponatów. Trzecim rodzajem płótna obciągnięte zostały drewniane ramy, tworzące zasłony grzejników centralnego ogrzewania. Zachowując w zasadzie chronologiczny układ obrazów, w kilku przypadkach musiano go znacznie naruszyć po to, by niektórym artystom, jak np. J. Fałatowi, J. Stanisławskiemu, S. Filipkiewiczowi czy W. Weissowi, poświęcić odddzielne parawany. Metoda ta pozwoliła nie tylko wyodrębnić grupy dzieł związane ze sobą stylistycznie i artystycznie, lecz dawała pewien skrótowy pogląd na całokształt twórczości danego malarza i zwracała na niego szczególną uwagę, dzięki czemu „zapadał" on lepiej w pamięć widza.

Na podestach obu klatek schodowych zawieszono drapowane kotary płócienne, tworzące tło w pierwszym wypadku dla udrapowanej flagi Polski i napisu z tytułem wystawy, w drugim zaś dla dwu gablot z polskimi wydawnictwami albumowymi, poświęconymi krajobrazowi, zabytkom architektury, przyrodzie i malarstwu pejzażowemu naszego kraju. Poza tą kotarą ukryto magnetofon z taśmami reprodukującymi melodie ludowe w wykonaniu Mazowsza i Śląska, cieszące się olbrzymią popularnością w krajach Dalekiego Wschodu. Miałem możność przekonać się o tym nie tylko słuchając radia koreańskiego, które w swym programie uwzględnia często nagrania Mazowsza, ale również już w pierwszym dniu po przybyciu do Phenianu. Przechodząc wieczorem nad De Don Gan usłyszałem melodię „Kukułeczki" nuconą przez dwóch studentów koreańskich, którzy — jak mnie poinformowali — nigdy nie byli w Polsce. Nic więc dziwnego, że dyskretna melodia przenikająca poprzez kotarę stanowiła bardzo pożądane dopełnienie ekspozycji. Uzupełniała ją wreszcie oszczędna dekoracja kwiatowa oraz wykorzystana jako element plastyczny 30-metrowa flaga Polski, zawieszona pod stropem większej sali ekspozycyjnej i przebiegająca wzdłuż jej całej długości. Odgrywała ona jednocześnie rolę velum, obniżającego optycznie wysokość sali i redukującego ją do kameralnych rozmiarów eksponatów. Dekoracja zewnętrzna budynku, a więc jego fasady, ozdobionej flagami Polski i Koreańskiej Republiki Ludowo-Demokratycznej, była w całości dziełem dyrekcji muzeum.

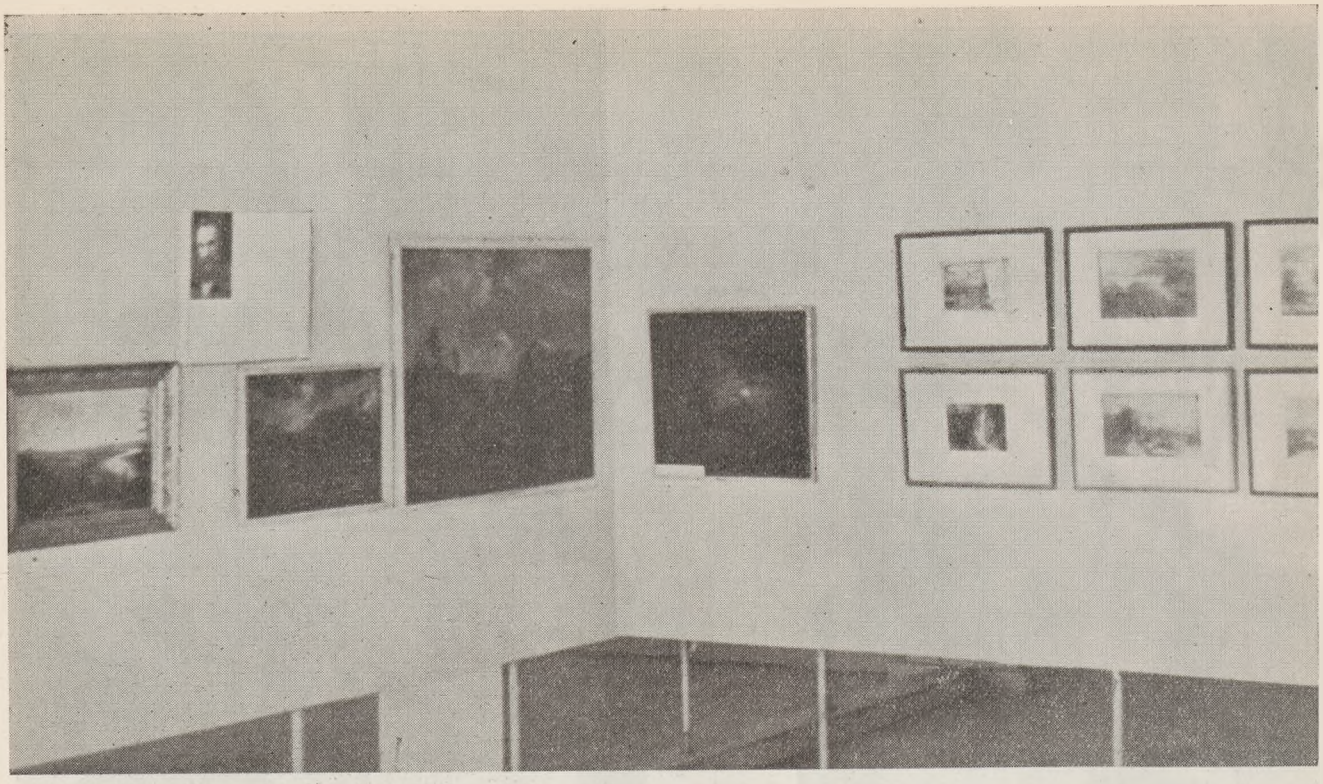
Wystawa otwarta była w Phenianie przez 20 dni, tzn. od 30 lipca do 18 sierpnia włącznie. W tym czasie zwiedziło ją ponad 25 000 widzów, a więc przeciętnie około 1300 osób dziennie. Jest to niewątpliwie cyfra znaczna, szczególne gdy się weźmie pod uwagę okres letni i panujące wówczas w Korei olbrzymie upały.

Ryc. 59. *Uroczystość otwarcia wystawy w Pekinie.*

Gdy się uwzględni tę okoliczność, to trzeba przyznać, że osiągnięta frekwencja świadczy o dużym zainteresowaniu naszą wystawą i o jej niezaprzeczalnym sukcesie. Dały temu wyraz zarówno oficjalne wypowiedzi prasowe jak i uwagi wpisywane przez zwiedzających do specjalnych książek wyłożonych przez organizatorów wystawy. Owe pozytywne wypowiedzi powtarzały się także w toku rozmów, jakie mieliśmy głównie z plastykami oraz studentami koreańskimi, znającymi nieraz dobrze Polskę z czasów studiów odbywanych w naszym kraju (naszymi przewodnikami byli najpierw malarz Han Jon Ho, uczeń prof. Kobzdeja, potem zaś rzeźbiarz Li Hen Ju, laureat nagrody państwowej na pomnik Czonlima, uczeń prof. Wnuka).

Wypowiadane opinie da się z grubsza podzielić na dwie zasadnicze grupy, w zależności od tego jakiej problematyki dotyczyły. Z jednej bowiem strony podkreślano wartości czysto poznawcze ekspozycji, jej rolę informacyjną o odległym i naogół mało znanym, choć mimo to bliskim uczuciowo kraju, który zaraz po zakończeniu wojny pośpieszył ze skuteczną i ofiarną pomocą. Z drugiej natomiast strony przedmiotem wypowiedzi były walory artystyczne obrazów i oprawa plastyczna samej ekspozycji. Z natury rzeczy problem pierwszy był szczególnie bliski tym widzom, którzy poznali Polskę przebywając w niej na studiach względnie w domach opieki nad sierotami wojennymi. Byli oni naprawdę szczerze wzruszeni ,bowiem w obrazach znajdowali przypomnienie kraju, z którym łączą ich trwałe wspomnienia. Mając możność porównania rzeczywistego krajobrazu i jego nastroju z wizjami artystów, podnosili wierność przedstawionego tematu, trafność oddania swoistej atmosfery tchnącej z polskich pól, lasów, gór i morza, słowem komplementowali dokumentacyjną funkcję obrazów. Ci zaś, którzy po raz pierwszy ujrzeć mieli nasz kraj poprzez dzieła polskich artystów podkreślali również, że wystawa daje dostateczny pogląd na Polskę i pozwala ją poznać względnie dobrze. Można zatem stwierdzić, iż pierwsze założenie koncepcyjne wystawy zostało zrealizowane czytelnie i że spełniło w należyty sposób swą rolę.

Oczywiście znacznie trudniejszą sprawą była ocena wartości artystycznych naszego malarstwa, a tym bardziej ukształtowanie sobie pobieżnego nawet poglądu na kierunki jego rozwoju. Nic w tym dziwnego, skoro społeczeństwo koreańskie wychowane jest w zupełnie innej tradycji kulturalnej i artystycznej. W dziedzinie sztuki odrębność ta obejmuje nawet zagadnienia warsztatu technicznego, nie znającego do niedawna techniki malarstwa olejnego. A cóż dopiero mówić o diametralnie różnej koncepcji artystycznej tradycyjnej sztuki koreańskiej lub chińskiej. Toteż zrozumienie wartości artystycznych na-



Ryc. 60. *Fragment wystawy w Pekinie.*

szych obrazów wymagało niewątpliwie znacznego wysiłku od perceptora, który musiał wyjść poza świat swoich pojęć artystycznych i przyzwyczajeń. Rzecz naturalna percepcję ułatwiła w danym przypadku okoliczność, że obok sztuki tradycyjnej uprawia się w Korei sztukę opartą na tradycjach europejskich. Ponieważ są to jednak pierwsze dopiero kroki stawiane od lat niewielu, trudno mówić o wszechstronności ujęć i jakimś bogactwie wypracowanych form. Prace zgromadzone na naszej wystawie były więc stale zestawiane i porównywane ze współczesnym koreańskim malarstwem pejzażowym, przyczym powszechnie podnoszono nie tylko większe bogactwo form, poprawność rysunku, perspektywy, lecz nade wszystko swobodę operowania kolorem i światłem. Malarze i krytycy, z którymi mieliśmy okazję zetknąć się, przyznawali, że malarstwo polskie wskazuje im w wielu wypadkach właściwą drogę artystycznej twórczości oraz, że dzięki zapoznaniu się z obrazami zgromadzonymi na wystawie odnieśli znaczne korzyści praktyczne. Chciałbym dodać, iż rolę tę spełniać mogła nasza wystawa jedynie dlatego, ponieważ złożyły się na nią obrazy o bardzo czytelnym temacie. Już bowiem dwie wspomniane uprzednio akwarele Z. P r o n a s z k i, budziły sporo wątpliwości i na życzenie służby oświatowej musieliśmy objaśniać je gruntownie i wytłumaczyć ich sens, jako notatek artysty, służących zanotowaniu wrażeń kolorystycznych. Powszechne i szczere uznanie zdobył sobie również zastosowany przez nas sposób ekspozycji. Chwalono jej przejrzystość, dzięki czemu każdy obraz mógł być oglądany oddzielnie, na starannie dobranym tle nie konkurującym z percypowanym dziełem[3]).

Poświęciłem dość dużo uwagi przyjęciu naszej wystawy w Korei z uwagi na ocenę wystawy w Chinach oraz w Mongolii, gdzie podobne motywy składały się na sformułowanie niemal identycznych wypowiedzi.

Z Phenianu wystawa przewieziona została do Pekinu, gdzie otwarto ją 29 sierpnia na okres 18 dni, to znaczy do 15 września. Na pomieszczenie wystawy przeznaczono nowoczesny pawilon wystawowy, użytkowany z reguły na ekspozycje zmienne, a obejmujący jedną dużą salę oraz drugą mniejszą[4]), nie licząc hallu wejściowego, wyzyskanego przez nas na cele dekoracji okolicznościowej. Pewną niedogodność stanowiła znaczna odległość dzieląca pawilon od centrum miasta, wynosząca około 9 kilometrów. Miała ona zasadniczy chyba wpływ na stosunkowo mniejszą frekwencję, która w Pekinie wyraziła się cyfrą ponad 15.000 zwiedzających, a więc średnio około 830 osób dziennie. Należy jednak przy tym uwzględnić, iż nasycenie Pekinu imprezami kulturalnymi jest bardzo duże, a co więcej, że na okres otwarcia naszej wystawy przypadły przygotowania do uroczystości święta dziesięciolecia Chińskiej Republiki Ludowej, obchodzonego w dniu 1 października.

Wspomniany pawilon, będący budowlą parterową, stwarzał dogodne wnętrze do urządzenia wystawy obrazów mimo, iż nie posiadał oświetlenia górnego. Wobec znacznej insolacji oraz w celu uzyskania efektu zamkniętych wnętrz trzeba było zawiesić w oknach kotary z cienkiej surówki, które doskonale stonowały i rozproszyły światło słoneczne. Sprzęt ekspozycyjny stanowiły ekrany drewniane obite sklejką malowaną farbą klejową. Układ parawanów pomyślany został w ten sposób, że utworzono rodzaj zamkniętego

Ryc. 61. *Wejście do pawilonu wystawowego w Huhe Hoto*

pomieszczenia a zarazem wskazano zwiedzającym właściwy kierunek oglądania wystawy. Przestrzeń tę przeznaczono na ekspozycję plansz fotograficznych, tablic wstępnych oraz rysunku J. M. Głowackiego zawieszonego na tle parawanu, założonego innym kolorem w celu oddzielenia materiałów pomocniczych od prac oryginalnych. Dalszy bieg parawanów dzielił salę wzdłuż jej długości z tym, że co kilkanaście metrów dostawiono parawany poprzeczne. Było to konieczne z uwagi na niemożliwość wykorzystania właściwych ścian, wyposażonych w rząd okien. Jedynie pod ich parapetami ustawiono osiem gablot stolikowych z wydawnictwami z dziedziny sztuki, krajoznawstwa, i przyrody Polski, pochodzącymi głównie z biblioteki Ambasady P.R.L. w Pekinie. Filary międzyokienne o szerokości około 1 metra wykorzystano w celu zawieszenia grafik współczesnych artystów polskich.

Prawa strona większej sali pomieściła obrazy z lat 1830—1880, sala druga mniejsza, obrazy J. Stanisławskiego, L. Wyczółkowskiego, J. Fałata, J. Malczewskiego oraz innych artystów działających z początkiem wieku XX, zaś lewa strona w sali większej posłużyło do ekspozycji obrazów takich malarzy jak J. Mehoffera, St. Filipkiewicza W. Weissa, E. Czerwenki, H. Dietricha, Wł. Tetmajera, M. Samlickiego, St. Kamockiego, Z. Pronaszki i F. Kowarskiego. Tym samym utworzone zostały trzy zasadnicze zespoły obrazów, odpowiadające mniej więcej podziałowi materiału ekspozycyjnego na okresy: 1. rozwoju sztuki mieszczańskiej i dojrzewania realizmu, 2. realizmu dojrzałego wraz z realizmem impresjonistycznym, 3. krajobrazu szkoły Stanisławskiego z uwzględnieniem koloryzmu poimpresjonistycznego. Jak wolno sądzić podział ten spełnił założenia dydaktyczne wystawy i informował o zasadniczej linii rozwojowej polskiego malarstwa pejzażowego. Dodać jeszcze wypada, że podobnie jak w Phenianie, tak też w Pekinie, wykorzystane zostały przywiezione przez nas taśmy magnetofonowe z tym, że poprzez instalację głośnikową muzyka nadawana była wprost na ulicę, spełniając w ten sposób poważną funkcję propagandowo-reklamową naszej wystawy.

Zanim przystąpię do krótkiej oceny przyjęcia, z jakim spotkała się wystawa w Pekinie opiszę jeszcze ekspozycję w Huhe-Hoto, by uwzględnić później wszystkie głosy wypowiedziane pod jej adresem w Chinach.

Wybór drugiego miasta dla naszej wystawy pozostawiony został w całości Komitetowi Łączności Kulturalnej z Zagranicą, który zadecydował wysłać ją do stolicy Mongolii Wewnętrznej, Huhe-Hoto (chińska nazwa Kueisui). W ten sposób wystawa, jako w ogóle pierwsza ekspozycja polska, trafiła do tego miasta. Pomieszczono ją

Ryc. 62. *Fragment wystawy w Huhe Hoto.*

w nowowybudowanym pawilonie wystawowym Związku Artystów Plastyków, ponieważ nowoczesny gmach muzealny znajdował się w budowie i miał być oddany do użytku dopiero z końcem ubiegłego roku. Pawilon, pomyślany jako budowla parterowa, pozbawiony światła górnego, stwarzał dostateczne, choć gorsze aniżeli w Pekinie, warunki dla ekspozycji obrazów. Składało się na to przede wszystkim dość słabe oświetlenie, zmuszające do częściowego doświetlenia niektórych fragmentów wystawy. Podobnie jak i w Pekinie, mieliśmy w Huhe-Hoto do dyspozycji dwie sale, z tą jedynie różnicą, że wejście do sali pierwszej i zarazem większej usytuowane było w dłuższej ścianie. W związku z tym wchodząc do sali zwiedzający wystawę mieli na wprost oczu długą ścianę parawanową, o konstrukcji drewnianej obciągniętej szarym płótnem. Na skutek tego brak było odpowiedniej perspektywy i odnosiło się wrażenie pewnego zatłoczenia spotęgowanego dodatkowo ciężkimi drewnianymi postumentami, spełniającymi rolę podstawy utrzymującej ścianki parawanowe.

Podział obrazów na trzy zasadnicze zespoły zastosowany w Pekinie powtórzono również w Huhe-Hoto. Zespół pierwszy pomieszczono na ścianie parawanowej od strony wejścia, zespół drugi w sąsiedniej sali mniejszej uzupełnionej czterema ekranami o konstrukcji poprzednio opisanej, zaś zespół trzeci na odwrociu ściany parawanowej w sali większej, z której drugie wyjście zapewniało swobodne krążenie zwiedzającym. Było to bardzo szczęśliwą okolicznością, ponieważ wystawa cieszyła się dużą frekwencją i na przestrzeni dni 10-ciu odwiedziło ją ponad 15.000 widzów.

Reakcja zwiedzających wystawę „Krajobrazu" w Chinach była w zasadzie zbliżona do opisanej przez nas w przypadku Korei. Nic w tym dziwnego skoro — jak już wspomnieliśmy — zarówno w Korei jak i w Chinach sztuka posiada zupełnie odrębne tradycje, a malarstwo typu europejskiego datuje się od stosunkowo niewielu lat i jest uprawiane równolegle obok malarstwa kontynuującego wielowiekowe zwyczaje artystyczne. Ogólnie rzecz biorąc odbiorczość była może żywsza aniżeli w Korei, co może świadczyć o lepszym zrozumieniu lub po prostu o większej znajomości sztuki europejskiej. Wynika to zapewne m. in. z tego, iż do Chin znacznie częściej, bo kilkakrotnie w ciągu roku, nadsyłane są wystawy zagraniczne (np. w Szanghaju w czasie naszego pobytu w Chinach było jednocześnie 7 wystaw, w związku z czym zadecydowano naszą ekspozycję skierować nie do tego miasta lecz do Huhe-Hoto). O głębszej znajomości sztuki europejskiej świadczą także wystawy chińskich artystów, na których reprezentowane są prace bardziej różnorodne, o bogatej tematyce uwzględniającej zarówno portret jak i pejzaż, martwe natury oraz malarstwo historyczne, m. in. poświęcone współczesnym wydarzeniom politycznym lub przeobrażeniom społeczno-gospodarczym. Publiczność chińska jest też lepiej zapoznana ze sztuką europejską, która zdobyła sobie w tym kraju szersze kręgi odbiorców. W Chinach żaden z nowszych obrazów, a m. in. także akwarele Z P r o n a s z k i nie budziły wątpliwości i były percypowane w sposób świadczący o pełnym zrozumieniu dla tego rodzaju twórczości artystycznej. Stąd także i ocena obrazów, wyrażona przez oficjalną krytykę (m. in. artykuł o wystawie za-

Ryc. 63. *Muzeum w Ułan-Bator.*

mieścił organ Komitetu Centralnego Chińskiej Partii Komunistycznej dziennik *Żenminżipao*, dając reprodukcję obrazów J. Szermentowskiego *„Pieniny"* i J. Mehoffera *„Rynek w Krakowie"*) jak i przez osoby odwiedzające wystawę, była bardziej wyczerpująca i uwzględniała w szerszym zakresie problemy czysto malarskie, nie pomijając rzecz naturalna również strony krajoznawczo-informacyjnej jaką spełniała nasza ekspozycja. Chciałbym dodać, że dziełami szczególnie przychylnie przyjętymi przez krytykę i publiczność były prace J. Fałata (przede wszystkim *„Kapliczka przydrożna w Osieku"* i *„Kwitnące drzewa"*), J. Szermentowskiego (*„Pieniny"*), St. Filipkiewicza (*„Odwilż w Tatrach"*), J. Pankiewicza (*„Planty"*), St. Masłowskiego (*„Moczary"*), F. Kowarskiego (*„Topole nadwiślańskie"*), Al. Gierymskiego (*„Na skraju lasu"*) oraz A. Kozakiewicza (*„Wierzby"*). Te ostatnie posłużyły do wykonania kopii w bardzo dużym formacie użytej jako element dekoracyjny na frontonie pawilonu wystawowego w Pekinie. Jeśli już mowa o kopiowaniu to dodam, że tak w Chinach jak i w Korei kilkanaście naszych obrazów zostało skopiowanych przez plastyków i studentów akademii plastycznych.

Ostatnim etapem podróży była Mongolska Republika Ludowa, ściśle biorąc stolica tego kraju Ułan Bator.

Nasi gospodarze zadecydowali aby wystawę otworzyć w gmachu Centralnego Muzeum, posiadającego zbiory z wielu dziedzin, a w tym także zbiory historyczne oraz artystyczne. Oddanie do naszej ekspozycji sal w najbardziej reprezentacyjnym muzeum łączyło się z poważnymi trudnościami dla kierownictwa tej instytucji, gdyż zmuszało ją do zlikwidowania połowy stałej galerii malarstwa mongolskiego, by opróżnić dla nas pięć sal o łącznej powierzchni około 300 m².

Dysponując kilkoma pomieszczeniami zmuszeni zostaliśmy wprowadzić nieco inny podział obrazów. Dokonano tego łącząc je w następujące zespoły: 1. malarstwo z okresu rozwoju sztuki mieszczańskiej (m. in. byli tu reprezentowani J. N. Głowacki, J. Hruzik, Al. Płonczyński, Al. Gryglewski, W. Gerson), 2. okres dojrzewania realizmu (J. Szermentowski, Al. Kotsis, A. Kozakiewicz, H. Lipiński, W. Pruszkowski), 3. okres realizmu dojrzałego (W. Malecki, J. Brandt, Al. Gierymski, St. Witkiewicz, St. Masłowski), 4. realizmu impresjonistycznego i poimpresjonistycznego (L. Wyczółkowski, J. Fałat, J. Malczewski, J. Pankiewicz, F. Ruszczyc, W. Weiss, St. Dębi-

cki), 5. Krajobraz szkoły Stanisławskiego i poimpresjonistycznego koloryzmu (F. Ruszczyc, St. Kamocki, St. Filipkiewicz, H. Uziembło, L. Misky, J. Mehoffer, K. Larisch, Z. Pronaszko).

Korytarz biegnący pomiędzy zespołem sal oddanych do naszej dyspozycji, wykorzystany został w celu rozwieszenia tablic informacyjnych oraz plansz graficzno-fotograficznych z krajobrazami Polski, zaś na podeście klatki schodowej zawieszono drapowaną flagę Polski oraz napis informujący o tytule wystawy.

Ekspozycja w Ułan Bator otwarta była 14 dni, począwszy od 15 października. W tym czasie zwiedziło ją łącznie ponad 15.000 osób, co niewątpliwie świadczy o dużym zainteresowaniu jakie wzbudziła. Trzeba bowiem pamiętać, iż Ułan Bator liczy niewiele ponad 100.000 mieszkańców. Swoją obecnością zaszczycił wystawę Przewodniczący Rady Państwa Aleksander Zawadzki wraz z polską delegacją partyjno-rządową oraz Przewodniczący Najwyższego Hurału Mongolskiej Republiki Ludowej, Sambu.

Kończąc niniejszy artykuł o charakterze sprawozdawczym chciałbym podkreślić, iż dobrze się stało, że wystawa polska odwiedziła tak odległe kraje, bo wywołała tam żywe zainteresowanie i spotykała się z życzliwym przyjęciem. Nie jeden z oglądających opisaną ekspozycję dowiedział się może po raz pierwszy o istnieniu Polski, a z pewnością dla wszystkich przyoblekła się ona w bardziej realny, widoczny kształt i barwę. Jednocześnie uczyniony został pierwszy krok na drodze spopularyzowania naszego malarstwa, znacznie mniej dotychczas znanego w krajach Dalekiego Wschodu, aniżeli wysoce już ceniony i stale wyróżniany polski plakat.

PRZYPISY

[1]) Cyt. za T. Dobrowolskim, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. I. Wrocław—Kraków 1957, s. 260.

[2]) O zniszczeniach kraju oraz okrucieństwie wojny informuje wyczerpująco wystawa stała w Muzeum poświęconym ostatniej wojnie koreańskiej. Jest to muzeum pomieszczone w kilku dużych pawilonach, obejmujące głównie modele, mapy plastyczne, fotografie, dokumenty oraz broń. Jego wartość dydaktyczna jest niezaprzeczalna natomiast oprawa plastyczna i sposób ekspozycji wymagają jeszcze ulepszeń.

[3]) Metody ekspozycyjne w Korei wymagają pewnej modyfikacji, a przede wszystkim rozluźnienia zbyt zatłoczonej ekspozycji oraz ujednolicenia oprawy plastycznej, nieraz konkurującej z samymi obiektami, a w każdym razie wprowadzającej pewien niepokój na skutek zbytniej różnorodności sprzętu itp. Pod tym względem istnieją jednak również wyjątki, jak np. wystawa w Muzeum Etnograficznym w Phenianie, urządzona nowocześnie, przejrzyście i z dużym smakiem.

[4]) Potrzeby własnego muzealnictwa, bynajmniej nie zaspokojone dotychczas w pełni, zadecydowały niewątpliwie o ulokowaniu naszej wystawy we wspomnianym pawilonie. Nowoczesne gmachy muzealne zaczyna się bowiem w Chinach dopiero budować (np. w samym Pekinie w budowie jest obecnie kilka muzeów, przy czym jedno z nich, a mianowicie przyrodnicze, zostało już otwarte). Na ogół przeważają dotąd muzea, pomieszczone w dawnych pałacach, jak np. w Pałacu Zimowym w Pekinie, których sale nie nadają się do urządzania w nich wystaw obrazów. Kilka nowoczesnych muzeów artystycznych w Szanghaju oraz w Nankinie mieliśmy jednak sposobność oglądać. Pozwoliło nam to wyrobić sobie jak najlepszą opinię o metodach ekspozycyjnych stosowanych w tym kraju.

Stefan Górzyński, Jerzy Szydłowski

MUZEUM METROLOGICZNE W WARSZAWIE

Daleko posunięty rozwój nauk technicznych w świecie w chwili obecnej, który tak chlubnie świadczy o podniesieniu się poziomu kultury technicznej nie pozostał bez wpływu na uprzemysłowienie samych państw, w łączności z tym i na dalsze doskonalenie się muzealnictwa technicznego. Obok muzeuów o szerokim ogólnym zasięgu technicznym, powstają muzea specjalne. Do tych ostatnich zaliczyć możemy Muzeum Metrologiczne w Warszawie. Popularyzuje bowiem ono postęp zarówno techniki samej, jak i wiedzy technicznej na odcinku metrologii. Rozszerza bazę źródłową przez zbieranie coraz to nowych materiałów i wyzyskanie już zebranych, co korzystnie wpływa nie tylko na pogłębienie osiągnięć i rozwój samej techniki pomiarów, ale i na głębsze zrozumienie roli metrologii w ramach zespołu różnych metod. Muzea zatem specjalne czeka dziś wyjątkowe do spełnienia zadanie. Łączy się z tym sprawa opieki nad reliktami kultury materialnej w zasięgu metrologicznym, działania Muzeum oraz zinwentaryzowania wszelkich ruchomych i nieruchomych zabytków techniki pomiarowej, inwentaryzacja zabytków oraz opracowanie instrukcji inwentaryzacyjnej.

Stwierdzić przytym wypadnie, że muzea amerykańskie przechodziły swoją odrębną drogę rozwojową niż zachodnio-europejskie i państw demokracji ludowej. Wystarczy tylko bliżej zapoznać się z bieżącą literaturą metrologiczną tego przedmiotu, by się o tym przekonać. Wskażę przykładowo na prace R. C. Smitha, L. V. Colemana w Ameryce, Orłowa, Srumilina, Czeriepnina, Isakowa w ZSRR, V. Albertiego w Niemczech, Burguburu, L. Champier we Francji, Fr. Zumana, P. Horwarta i Stránsky'ego w Czechosłowacji, nie wymieniając już innych. Dość ożywioną działalność rozwija m. in. Muzeum paryskie, które wydało znany katalog *„Poids et Mesures"*.

W tym kierunku wiele już zostało zrobione i Polska Ludowa ma szereg cennych pozycji za sobą. W ślad za tymi badaniami, które, jak stwierdza Armand Machabey, czynią z metrologii naukę złożoną i wymagającą studiów w licznych i różnorodnych dziedzinach, rozwijać się musi i muzealnictwo metrologiczne, aby sprostać swemu zadaniu. Tak pojęta metrologia i na naszym gruncie ma zaszczytną do spełnienia rolę zarówno w zakresie szeregu dziedzin gospodarczych, jak i w historii nauki i techniki. Na tych solidnych podstawach buduje się współczesne muzealnictwo metrologiczne. Te główne elementy konstrukcyjne w dziedzinie muzealnictwa prowadzą nas po przez wieki swego historycznego rozwoju od „metrologii muzealnej" do „metrologii dokumentacyjnej".

Studia z zakresu etnografii i etnologii, z kolei archeologiczne i historyczne, pozwolą nam z czasem m. in. przez studia nad eksponatami metrologicznymi wyjaśnić nie jeden problem wiążący się z genezą nauki metrologii i narzędzi mierniczych. Będzie to już wielki krok naprzód na drodze do zbadania słownych i rzeczowych nawarstwień w historii narzędzi pomiarowych. Z badań tych zapoznamy się dokładniej z elementami rodzimymi i zapożyczonymi. Z czasem ten rodzaj badań umożliwi nam zrobienie atlasu typowych form zabytków narzędzi metrologicznych poszczególnych kręgów kulturowych u nas. W Muzeum tym dla tablic i atlasów będzie najwłaściwsze miejsce. Są to wszystko jeszcze zadania przyszłości.

Zachodzącą przebudowę metodologiczną w dziedzinie metrologii winno rejestrować i sygnalizować muzeum metrologiczne i trzymać rękę na pulsie nie tylko samych zbiorów, bo byłoby to zbyt wąskie zadanie, ale i prowadzonych nad nimi studiów. W niejednym przypadku musi inicjować i kierować pracami i tym lepiej spełni wówczas powierzone sobie zadanie. Studia tego rodzaju przyspieszą wyrównanie istniejących zaniedbań, bo będą oparte nie na dorywczej, ale systematycznej pracy. Pozwolą stwierdzić nie tylko wysoką dynamikę rozwojową historii metrologii polskiej, ale ustalą zarazem dla muzealnictwa, poprzez przeprowadzone nad nią studia, szerszy i węższy zakres historii metrologii.

Problematyka metrologiczna należy niewątpliwie do zagadnień złożonych. Całokształt zagadnień historyczno-metrologicznych nie doczekał się do tej pory publikacji syntetyzującej.

Sprawa opracowania koncepcji programu Muzeum Metrologicznego jest wciąż sprawą otwar-

Ryc. 64. *Muzeum Metrologiczne w Warszawie.*

tą. Brak bliższych kontaktów z nowoczesnymi muzeami metrologicznymi innych państw zmusza do poszukiwania rozwiązań w oparciu o własne — rodzime doświadczenia. Nie są one zbyt bogate, tak jak młode jest Muzeum Metrologiczne, wskazują jednak na główne kierunki działania.

Powstałe po wojnie w 1952 roku Muzeum Metrologiczne Głównego Urzędu Miar należy niewątpliwie do najmłodszej grupy muzeów technicznych w Polsce i jest jedynym tego rodzaju muzeum w kraju. Należy również do nielicznej grupy tego typu muzeów na świecie.

Pierwsza kolekcja eksponatów metrologicznych, narzędzi mierniczych, zapoczątkowana została czynem 22 lipca przez pracowników Głównego i Terenowych Urzędów Miar.

Punktem wyjścia przy ustalaniu koncepcji programowej Muzeum były obok względów historyczno-muzealnych i technicznych — bieżące potrzeby. One to właśnie w początkowym okresie zadecydowały o koncepcji programowej Muzeum.

Ogromny wzrost ilościowy narzędzi mierniczych stosowanych w różnych działach gospodarki narodowej, spowodowany m. in. szybkim rozwojem przemysłu i techniki, coraz większa różnorodność pomiarów, rosnące wymagania pod względem dokładności i sprawności — spowodowały duże zapotrzebowanie na fachowców-pomiarowców.

Szkolenie w zakresie pomiarów wymaga obok wykładów teoretycznych praktycznego zaznajomienia słuchaczy z narzędziami mierniczymi, z różnymi odmianami ich konstrukcji, z działaniem, obsługą, metodami pomiarów, sprawozdaniami itp. Wykorzystanie do tego celu urządzeń laboratoriów metreologicznych Głównego Urzędu Miar nie było wskazane z uwagi na prowadzone tam prace bieżące.

W tym celu stworzono specjalne Zbiory Metrologiczne, które miały obrazować dawny i współczesny stan metrologii oraz tendencje rozwojowe w głównych dziedzinach pomiarów technicznych oraz służyć właściwym celom muzealnym, które to cele miały spełniać eksponaty zabytkowe.

Gromadzenie eksponatów odbywało się początkowo sposobem gospodarczym — niezorganizowanym. Część eksponatów wydobyto z gruzów zniszczonych w czasie ostatniej wojny budynków.

Najbogatszym źródłem z którego uzyskano największą liczbę eksponatów o znaczeniu historycznym, okazał się teren działania okręgowych i obwodowych urzędów miar, które wykonując

swoje czynności urzędowe przy legalizacji narzędzi mierniczych, napotykały i napotykają jeszcze obecnie na stare egzemplarze narzędzi o nieaktualnej ich przydatności. Właściciele tych narzędzi dowiadując się o tym, niejednokrotnie zamierzali je przeznaczyć na złom. Zostały one jednak wykupione i zabezpieczone w ten sposób przed zniszczeniem.

Koszty nabycia niektórych eksponatów były nieznaczne, gdyż zazwyczaj występowały one w nielicznych przypadkach przy nabywaniu ich od osób prywatnych i zakładów przemysłowych.

Eksponaty zbiorów metrologicznych zgrupowane według mierzonych wielkości fizycznych, tj. według poszczególnych działów metrologii, a mianowicie: czasu, długości i kąta, przepływów, pojemności, ciśnienia, temperatury, masy i siły, tachometrii, pomiarów elektrycznych, pomiarów fizyko-chemicznych itp.; składają się one z oryginalnych narzędzi mierniczych lub ich modeli, specjalnie wykonanych przekrojów oddzielnych elementów, z zespołów tych elementów, dających obraz ich produkcji, z eksponatów przedstawiających główne zastosowanie i metody pomiarów oraz sprawdzanie.

Eksponaty są ustawione w ten sposób, aby w miarę możliwości dawały się uruchomić, tak, aby każdy zwiedzający mógł widzieć elementy konstrukcji i obserwować ich działanie.

Uzupełnieniem zbiorów narzędzi mierniczych są tablice obrazujące proces rozwojowy tych narzędzi, system metryczny, wzrost dokładności pomiarów, wypowiedzi wybitnych uczonych o pomiarach itp., wiążące poszczególne eksponaty każdego działu wspólną myślą.

Zbiory te w całości reprezentują narzędzia miernicze o charakterze muzealnym, obrazujące historyczny rozwój metrologii w Polsce i powiązanie jej z najdawniejszymi formami polskich systemów miar.

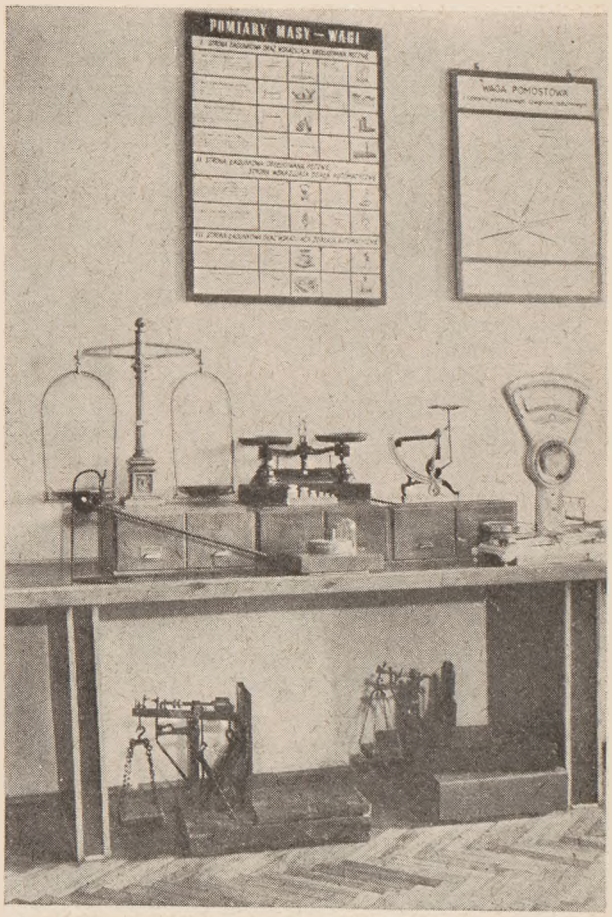
Wśród eksponatów działu pomiarów czasu do ciekawszych zaliczyć można słoneczny zegar walcowy-kieszonkowy z XVIII wieku, reprodukcje najstarszych zegarów słonecznych, wodnych, piaskowych oraz materiały odnoszące się do początków zegara mechanicznego.

Dział pomiarów długości reprezentuje wydobyty z gruzów w 1945 r. komparator do sprawdzania przymiarów końcowych wysokiej dokładności, model państwowego wzorca metra, szereg innych wzorców sztywnych oraz suwników do mierzenia średnic.

W dziale pomiarów przepływów, pojemności i ciśnienia ciekawe pod względem historycznym są pojemniki brzegowe: „półkorzec" i ćwierćkorzec" warszawski z 1797 r. W dziale tym zgrupowana jest duża ilość eksponatów; całe komplety pojemników brzegowych metrycznych austriackich i polskich, komplety kolb, menzur i pipet szklanych, butyrometry, układ do sprawdzania wodomierzy, gazomierzy, różne typy odmierzaczy paliw płynnych, automat uliczny monetowy do odmierzania wody, różnego rodzaju manometry, psychrometry itp.

W dziale pomiarów masy zobaczyć można model platynoirydowego prototypu kilograma, komplety odważników rosyjskich z 1890 r, cechowa-

Ryc. 65. *Muzeum Metrologiczne w Warszawie. Dział pomiarów długości.* Fragment ekspozycji.



Ryc. 66. *Muzeum Metrologiczne w Warszawie. Dział pomiarów masy.* Fragment ekspozycji.

nych godłem miasta Warszawy — Syreną, odważniki z ubiegłego stulecia holenderskie, pruskie, austriackie, francuskie, chińskie oraz odważniki współczesnej produkcji z ich przekrojami.

Wśród wag eksponowano wagi równoramienne, proste i złożone, nierównoramienne, przesuwikowe, uchylne, sprężynowe, hydrauliczne, sumujące i przenośnikowe. Do ciekawszych okazów zaliczyć można starą wagę do ważenia dawnych monet i modele wag pomostowych, automat zbożowy z licznikiem odmierzającym i liczącym ilość ważonego zboża oraz wagę rolkowo-kolejową.

W dziale pomiarów elektrycznych zgrupowane są liczniki energii elektrycznej od najstarszych do najnowszych modeli oraz inne przyrządy elektryczne.

Tak pomyślane Muzeum Metrologiczne reprezentujące określony dział techniki — pomiary, ma ważną do spełnienia rolę w procesie rozwoju postępu technicznego i jest wyrazem tendencji do spopularyzowania wiedzy o metrologii, nauki o pomiarach i narzędziach mierniczych, dziedziny mało na ogół znanej szerszemu ogółowi społeczeństwa.

Do naczelnych zadań Muzeum Metrologicznego należy:

1. zabezpieczanie przed zniszczeniem zabytków związanych z historią metrologii i ich gromadzenie,
2. zbieranie materiałów opisowych i dokumentacyjnych,
3. udostępnianie zbiorów do celów badawczych i dydaktycznych,
4. prowadzenie akcji popularyzacyjnej.

Spośród wymienionych podstawowych zadań, Muzeum Metrologiczne przy jednoosobowej obsadzie rozwija swoją działalność w kierunku wykorzystania zbiorów do celów dydaktycznych, gdyż stanowią one pomoc w szkoleniu pracowników laboratoriów pomiarowych, konstruktorów, młodzieży studiującej, pracowników zakładów przemysłowych i instytutów naukowo-badawczych. Prowadzi również prace związane z gromadzeniem eksponatów, materiałów opisowych i dokumentacyjnych oraz akcję popularyzatorską, drogą wygłaszania krótkich prelekcji dla wycieczek zwiedzających Muzeum.

Stan zbiorów Muzeum na początku roku 1960 wynosił 1350 eksponatów.

Największą popularnością cieszy się Muzeum wśród wycieczek nauczycieli fizyki szkół licealnych; najczęściej także jest odwiedzane przez uczniów techników mechaniczno-elektrycznych i chemicznych.

Rozwój Muzeum ilustrują następujące dane liczbowe:

ROK	LICZBA KURSÓW W MUZEUM	LICZBA WYCIECZEK	LICZBA OSÓB ZWIEDZAJĄCYCH
1956	4	3	224
1957	5	14	548
1958	6	27	1108
1959	20	23	1449
1960 I kw.	5	10	450

W dalszych pracach Muzeum zamierza pogłębiać i rozszerzać badania nad genezą i rozwojem czynności mierzenia, narzędzi mierniczych zarówno w czasie, jak i w terenie, aby mogło ono w pełni spełniać postawione przed nim zadania i stanąć na poziomie współczesnych wymagań organizacji muzealnictwa technicznego.

Tomasz Czayka

MUZEUM MARYNARKI WOJENNEJ W GDYNI

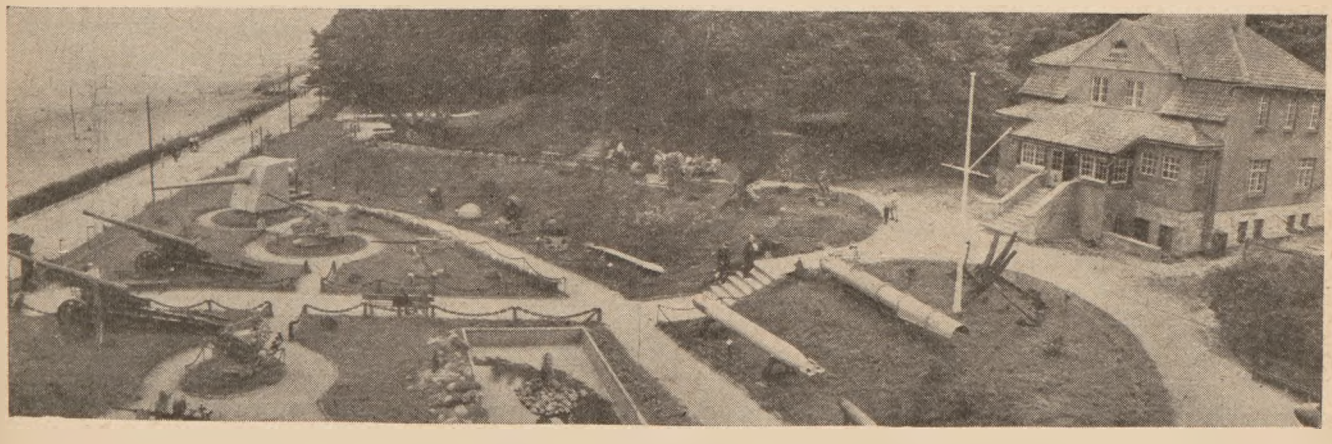
Wśród nielicznych i nieśmiałych głosów poruszających w dwudziestoleciu międzywojennym sprawy polskiego muzealnictwa morskiego, odnotować należy ciekawy i pionierski głos W i t o l d a H u b e r t a w sprawie zapoczątkowania zbiorów poświęconych historii i tradycjom polskiej floty wojennej[1]. Licząc się z poważnymi trudnościami związanymi z utworzeniem w istniejących warunkach samodzielnego muzeum marynarki wojennej Hubert postulował zorganizowanie odpowiedniego działu w Muzeum Wojska w Warszawie. Zasadniczą działalnością pracowników działu, poza urządzaniem ekspozycji, byłoby wyszukiwanie i gromadzenie, z pomocą Kierownictwa Marynarki Wojennej i innych zainteresowanych czynników, dokumentów archiwalnych i militariów morskich, które należałoby zabezpieczyć dla przyszłego muzeum marynarki wojennej.

Niestety, ten ze wszech miar słuszny projekt, długo musiał czekać na realizację. Zgodnie z przewidywaniami, inicjatywa wyszła ze strony warszawskiego Muzeum Wojska Polskiego, ale dopiero po wojnie, w roku 1952. W czerwcu tego roku została zorganizowana w salach Muzeum Wojska Polskiego wystawa p.t. „Marynarka Wojenna w służbie Ojczyzny, w służbie pokoju".

Wielkie zainteresowanie jakie wywołała, skłoniło Dowództwo Marynarki Wojennej do decyzji zorganizowania stałej ekspozycji poświęconej historii walk i rozwoju polskiej floty; zrealizowało ją w Gdyni Biuro Historyczne i Zarząd Polityczny Marynarki Wojennej. Pracami tymi kierowali: kmdr Samuel Malko, kmdr Czesław Witczak i kmdr por Ryszard Gilewicz.

Tak więc wystawa Muzeum Wojska Polskiego stała się zalążkiem otwartego w dniu święta Marynarki Wojennej, w czerwcu 1953 roku Muzeum Marynarki Wojennej. Uroczystego otwarcia dodokonał Prezes Rady Ministrów Bolesław Bierut. Fakt powstania nowego muzeum jest tym donioślejszy, że Polska wśród około dwustu istniejących muzeów, nie posiadała placówki o tym charakterze. Założone po wojnie Muzeum Morskie Instytutu Bałtyckiego w Szczecinie zostało wraz z Instytutem zlikwidowane w 1950 roku. W pewnym sensie kontynuacją tego Muzeum był i jest dotychczas Dział Morski Muzeum Pomorza Zachodniego, którego działalność naukowa i ekspozycyjna, aczkolwiek owocna, nie może jednak zaspokoić istniejących w tej dziedzinie potrzeb. Sprawa niedorozwoju muzealnictwa morskiego w naszym kraju była poruszana wielokrotnie zarówno w piśmiennictwie fachowym jak i publicystyce, co zwalnia nas tutaj od obowiązku wyjaśniania przyczyn istniejącego stanu rzeczy[2].

Nowe Muzeum umieszczono przy Bulwarze Szwedzkim, w jednym z najstarszych w mieście murowanych budynków, pamiętającym Gdynię jako średniej wielkości osadę rybacką. Dokład-



Ryc. 67. *Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni.* Widok ogólny.

nej daty budowy obecnej siedziby Muzeum Marynarki Wojennej nie dało się ustalić. Wiadomo jedynie, że dom ten istniał już przed I wojną światową a od roku 1921 był własnością Pomorskiego Towarzystwa Opieki nad Dziećmi w Toruniu, które do ostatniej wojny prowadziło tu sierociniec.

W wyniku prac adaptacyjnych osiągnięto 212 m² niezbyt wygodnej powierzchni wystawowej (łącznie z hallem i korytarzami), oraz dodatkowe pomieszczenia na poddaszu i w suterynie jak: biblioteka — 3 m², warsztat konserwatorski i modelarnia — 14,5 m², magazyn 7 m², oraz przyległy teren otwarty o powierzchni około 2000 m²

Trudną pracę organizacyjną podjęli: kierownik muzeum por. mar. (później kpt mar.) Jerzy Ostaszewski oraz kolejni kustosze Wiktor Podoski (— XI, 1954), oraz mgr Czesław Ptak (XII, 1954 — —VIII, 1956)[3]. Zajęli się oni przede wszystkim dalszym uzupełnieniem sprowadzonej z Warszawy ekspozycji. Przejęto m. in. kilkanaście dawnych luf armatnich i armat ze składnicy muzealnej w Oliwie, jak również wycofany z uzbrojenia współczesny sprzęt wojenno-morski. Odnaleziono i sprowadzono dwa ocalałe działa kalibru 152,4 mm z baterii im Heliodora Laskowskiego broniącego Helu w 1939 roku, oraz zdwojone działko przeciwlotnicze typu Bofors z ORP „Błyskawica". Z wydobytego w 1956 roku wraku stawiacza min ORP „Gryf" zdjęto również dwa działa kal. 120 mm. Do cennych osiągnięć na polu wzbogacania zbiorów należy egzemplarz Wielkiej Mapy Pomorza Zachodniego opracowanej na zlecenie księcia pomorskiego Filipa II przez E. Lubinusa w latach 1611 — 1618. Zapoczątkowano również zbiory archiwum fotograficznego oraz biblioteczne.

Z początkiem 1957 roku wyłoniła się nowa koncepcja organizacyjna Muzeum. Dotychczasowe dwa działy, historyczny i współczesny, zastąpiono trzema działami:

I. Dział Średniowieczny (wiek X — XVI) — kształtowanie się wojskowości morskiej.

II. Dział Nowożytny (wiek XVI — pocz. XIX) — wyodrębnienie się okrętu wojennego i jego rozwój.

III. Dział Nowoczesny (pocz. XIX w. — 1945 r.) — rozwój zmechanizowanych okrętów wojennych — powstanie, rozwój i udział w drugiej wojnie światowej Polskiej Marynarki Wojennej — Ludowa Marynarka Wojenna.

Istniejąca ekspozycja obejmuje swym zasięgiem czasowym i tematycznym dziesięć wieków polskiej wojskowości morskiej. Pomimo teoretycznego podziału na trzy zasadnicze działy, istniejąca ekspozycja oparta jest na koncepcji wystawy warszawskiego Muzeum Wojska Polskiego.

Specyficzną cechą ekspozycji Muzeum Marynarki Wojennej jest powiązanie historii z techniką. Historia wojen morskich łączy się bowiem ściśle z historią rozwoju okrętu wojennego, uzbrojenia, nawigacji, kartografii itp. W związku z tym uległ znacznej rozbudowie okres nowoczesny, w którym szczególnie rozwinięto obronę Wybrzeża i walki okrętów w 1939 roku (Westerplatte, Oksywie, Hel), udział Polaków w wojnie morskiej 1939 — 1945, oraz wyzwolenie Wybrzeża i odzyskanie Pomorza Zachodniego w 1945 r.

Było to możliwe dzięki wzmożonej ofiarności byłych uczestników tej wojny lub ich rodzin, przekazujących do zbiorów muzealnych cenne pamiątki jak bandery, proporce, mundury, zdjęcia fotograficzne, filmy, dokumenty i inne. Tak więc w Muzeum Marynarki Wojennej znalazły się bandery, pod którymi walczyły w czasie ostatniej wojny OORP „Błyskawica", „Conrad", „Dzik" i „Jastrząb", miniatury banderek t. zw. „Jolly Roger", na których znaczone były sukcesy bojowe okrętów podwodnych, OORP „Dzik" i „Sokół", karabin, hełm i kurtka mundurowa Obrońcy Westerplatte, kosy Gdyńskich Kosynierów, mundur podchorążego marynarki wojennej z lat 1940 — 1945 a także otrzymane niedawno z Instytutu Historycznego im. Gen. Sikorskiego w Londynie zestawy umundurowania marynarskiego z drugiej wojny światowej.

Jednocześnie dąży się do skompletowania kolekcji modeli polskich okrętów wojennych z ostatniego czterdziestolecia. Pomimo kosztowności tego przedsięwzięcia jest ono wykonane już w dużym procencie, do czego przyczynia się zorganizowana niedawno własna modelarnia. Dążeniem kierownictwa Muzeum jest posiadanie modeli w skali 1 : 100, wszystkich typów polskich okrętów wojennych z lat 1920 — 1945. Również w miarę możliwości uzupełniana będzie kolekcja modeli historycznych i współczesnych. Z modeli dawnych okrętów znajdują się w posiadaniu Muzeum Marynarki Wojennej m. in. rekonstrukcje łodzi słowiańskiej, łodzi wikingów, kogi gdańskiej z XIII wieku i chyba najcenniejszy model okrętu wojennego „Mars", wykonany w 1697 roku, pochodzący z Dworu Artusa w Gdańsku. Nowoczesne polskie okręty reprezentują m. in. modele OORP „Błyskawicy", „Burzy", „Wichru", „Gromu", „Garlanda", „Orła", „Sokoła" Dzika" i inne. Z modeli okrętów obecnych wymienić należy angielski okręt wojenny z przełomu XVII/XVIII w. „Royal Albert", historyczny rosyjski lekki krążownik „Aurora", arcydzieło sztuki modelarskiej — ciężki krążownik niemiecki z okresu pierwszej wojny światowej „Lützow", wykonany przez modelarzy Centralnego Biura Konstrukcji Okrętowych w Gdańsku i współczesny krążownik radziecki „Czkałow". Muzeum posiada również kilka modeli samolotów lotnictwa morskiego. W przygotowaniu znajduje się seria modeli obrazujących rozwój artylerii okrętowej od katapult na strzały i kamienie do pocisków kierowanych.

Poważną luką jest brak materiałów i informacji o działalności dywersyjnej Ruchu Oporu na ziemi kaszubskiej w okresie ostatniej wojny.

Istniejąca pracownia konserwatorska, chociaż działa w nader ciężkich warunkach (piwnica, wilgoć, mała powierzchnia, brak odpowiedniego wyposażenia), poszczycić się może ciekawymi rezultatami w dziedzinie konserwacji metali, co szczególnie daje się zauważyć na przykładach broni białej.

Ryc. 68. *Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni.* Fragment Ekspozycji Działu Nowoczesnego.

Gromadzony od 1955 roku księgozbiór obejmuje około 800 tomów (stan na 1. I. 1960) zaszeregowanych do następujących działów:

I. Dział ogólny — bibliografie, encyklopedie, słowniki, albumy.
II. Dział historii wojen morskich i ogólno-wojskowy.
III. Dział nauk pomocniczych — historia, geografia, nawigacja.
IV. Dział techniczny — inżynieria okrętowa, technika uzbrojenia.
V. Dział nauk społeczno-politycznych.
VI. Periodyki.
VII. Mapy.

Biblioteka która ma stać się bazą warsztatową dla zespołu pracowników naukowych Muzeum, ma charakter specjalistyczny z uwzględnieniem tematyki pokrewnej i ogólnej (społeczno-politycznej, ogólno-wojskowej, technicznej itp).

Frekwencja w Muzeum Marynarki Wojennej posiada charakter sezonowy z dużym nasileniem w miesiącach letnich, od maja do września, z gwałtownym spadkiem w pozostałych miesiącach. Poniższe zestawienie ilości zwiedzających obejmuje lata 1955—1959:

1955	20 000 osób	
1956	29 875 „	
1957	32 233 „	(w kwietniu, maju i czerwcu 1957 roku Muzeum było nieczynne)
1958	78 759 „	
1959	49 599 „	
Razem	214 466 osób	

Korzystając z rejsów okrętów i przychylnego stanowiska Dowództwa Marynarki Wojennej pracownicy Muzeum zapoznali się w czasie 3—5 dniowych postojów w obcych portach z następującymi muzeami:

Centralne Muzeum Wojenno-Morskie w Leningradzie,
Muzea historyczne miasta i republiki w Rydze,
Narodowe Muzeum Morskie w Sztokholmie,
Muzeum Morskie w Greenwich pod Londynem,

Ryc. 69. *Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni. Model kogi gdańskiej z XIII w.*

Muzeum Bułgarskiej Marynarki Wojennej w Warnie,

Muzeum Floty Czarnomorskiej w Sewastopolu.

Wizytowanie powyższych muzeów, choć krótkotrwałe i pobieżne, wzbogaciło nasze skromne doświadczenia w dziedzinie muzealnictwa morskiego i wojenno-morskiego a nawiązane kontakty osobiste z pracownikami tych muzeów należy uznać za pożyteczne, warte podtrzymania i pogłębienia. W wyniku tej współpracy Muzeum Marynarki Wojennej wykonało dla Centralnego Muzeum Wojenno-Morskiego w Leningradzie ekspozycję polską w dziale poświęconym marynarkom wojennym państw obozu socjalistycznego.

Pomimo trudnych warunków lokalowych i nielicznego personelu, Muzeum Marynarki Wojennej organizuje w miarę możliwości wystawy czasowe i inne akcje, z których wymienić należy najważniejsze:

1955 — „Bitwa pod Oliwą" — wystawa złożona z 24 plansz, eksponowana w Muzeum Marynarki Wojennej i przeniesiona na okres letni 1956 do Ogrodu Botanicznego w Oliwie.

1956 — „Lotnictwo morskie" — wystawa modeli samolotów.

— Wystawa malarstwa marynistycznego (J. Gasiński, M. Mokwa, A. Suchanek) — zorganizowana w lokalu Polskich Linii Oceanicznych.

1958 — Współudział z Wydziałem Kultury MRN w Gdańsku w organizowaniu w Dworze Artusa wystawy z okazji XIII rocznicy wyzwolenia Wybrzeża.

1958/1959 — „Z tradycji polskiej floty wojennej" — dwa zestawy wystawy objazdowej dla jednostek Marynarki Wojennej.

1959 — Wystawa poświęcona historii i tradycjom Polskiej Marynarki Wojennej złożona z 4 plansz (teksty w języku rosyjskim), mundurów, orderów, odznaczeń, bander, proporców, oraz trzech modeli (OORP Błyskawica, Orzeł i trałowiec bazowy) — przeznaczona dla Centralnego Muzeum Wojenno-Morskiego w Leningradzie.

1960 — Wystawa na Okręcie — Muzeum „Burza".

Personel Muzeum Marynarki Wojennej składa się z:

kierownika Muzeum i zastępcy kierownika d/s naukowych, dwóch konserwatorów i jednego modelarza oraz 5 pracowników etatowych.

Z tego jeden konserwator, modelarz i kasjerka nie są pracownikami etatowymi. Przy takim

układzie etatów, działalność pracowników ogranicza się do opieki nad istniejącymi i gromadzenia nowych eksponatów.

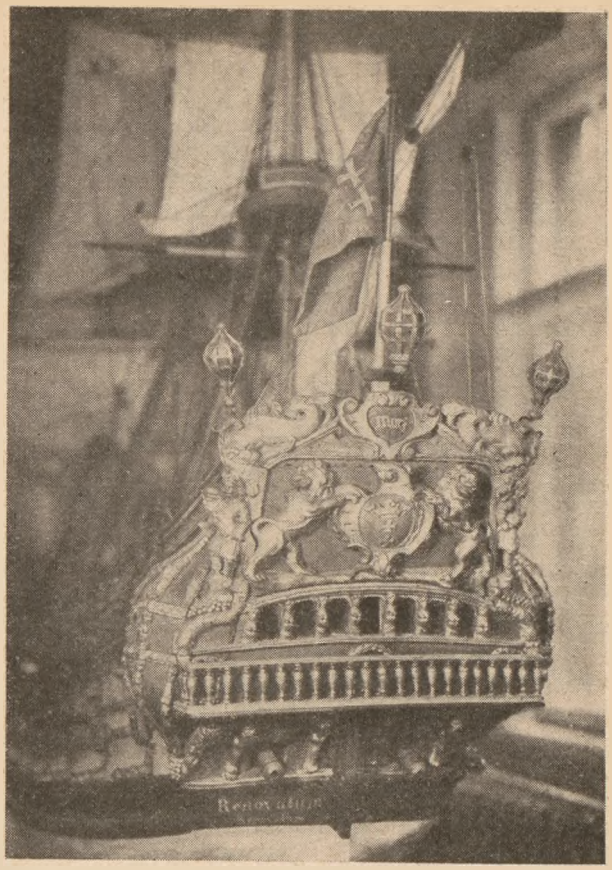
Sprawa ostatecznego skrystalizowania się koncepcji programowej jest obok lokalu i etatów trzecią najpoważniejszą trudnością, zresztą częściowo z tych dwóch pierwszych wypływającą. Pomijając wymagającą osobnego potraktowania sprawę koncepcji, ograniczymy się tutaj do próby określenia stojących przed Muzeum Marynarki Wojennej zadań, na tle potrzeb i warunków lokalnych.

Jak wiadomo Gdynia stanowi najmłodszy człon zespołu Trójmiasta i na tle zabytkowego, znacznie oddalonego od morza Gdańska i sopockiego uzdrowiska, reprezentuje nowoczesne, ściśle z portem związane miasto. Równolegle z rozwojem Gdyni — portu, historia miasta splata się z powstaniem i działalnością Polskiej Marynarki Wojennej. W tej sytuacji lokalizację Muzeum w Gdyni należy uznać za słuszną i właściwą, tym bardziej że jest to jedyna placówka muzealna w mieście. Stwierdzały to wielokrotnie władze miasta sprzeciwiając się projektom przeniesienia Muzeum do twierdzy Wisłoujście czy pałacu opackiego w Oliwie.

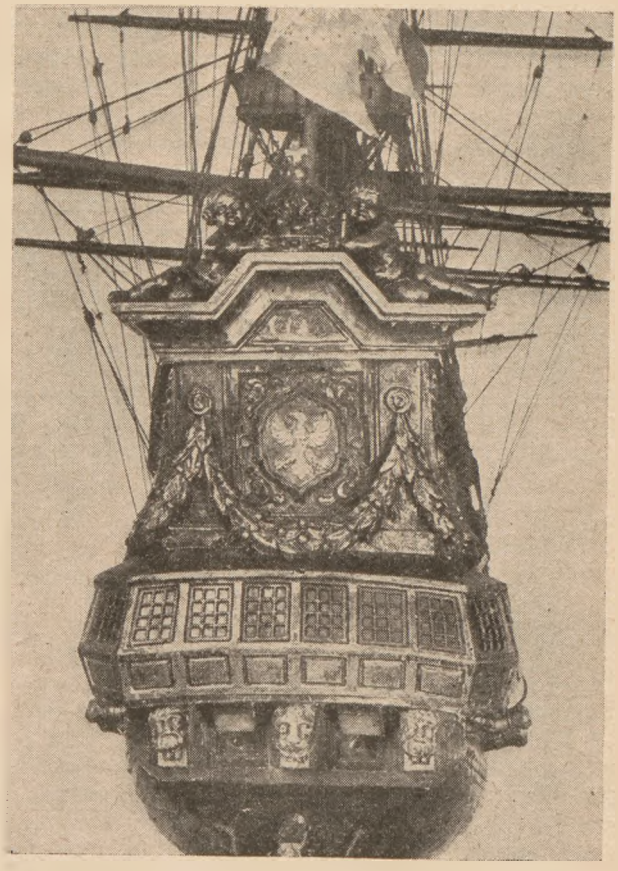
Sprawa trudności lokalowych stała się tematem konferencji zwołanej przez Dowództwo Marynarki Wojennej 29 marca 1958, w której udział wzięli m. in. przedstawiciele terenowych władz wojewódzkich i miejskich, władz partyjnych, przedstawiciele Muzeum Pomorskiego w Gdańsku i Działu Morskiego Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie oraz ośrodków naukowo-kulturalnych Trójmiasta. Uczestnicy konferencji jednogłośnie opowiedzieli się za utrzymaniem Muzeum w Gdyni a władze miejskie przekazały do jego dyspozycji tereny powystawowe przy basenie portowym nr 1, u zbiegu ulicy Waszyngtona i Alei Zjednoczenia. Podkreślić należy, że wypowiedzi zebranych cechowało szczere zainteresowanie losami Muzeum.

Biorąc pod uwagę eksponowane stanowisko Muzeum Marynarki Wojennej, należy wyraźnie sprecyzować stojące przed nim zadania. Do najtrudniejszych bodajże należy odpowiednie przygotowanie ekspozycji uwzględniającej najszerszy krąg odbiorców.

Kilkadziesiąt tysięcy ludzi, którzy w ciągu roku przewijają się przez ciasne salki Muzeum, to chyba najbardziej zróżnicowana pod względem poziomu intelektualnego, wieku, znajomości przedmiotu a także narodowości i nastawienia politycznego, publiczność muzealna w Polsce. Problem ten nie jest może tak istotny w muzeach artystycznych, przyrodniczych, etnograficznych czy podobnych. W muzeum wojskowym, historyczno-technicznym, usytuowanym w ruchliwym ośrodku portowym i turystyczno-wypoczynkowym, występuje on bardzo wyraźnie. Dla opanowania tego problemu, brak etatów dla pracowników oświatowych, którzy indywidualnie podchodząc do poszczególnych grup, mogliby w sposób dla nich odpowiedni interpretować ekspozycję. W naszym wypadku zwiedzający zdani są jedynie na własną percepcję, wspieraną nie zawsze



Ryc. 70. *Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni. Model okrętu wojennego „Mars" z 1697 r.*



Ryc. 71. *Muzeum Marynarki Wojennej w Gdyni. Model okrętu admiralskiego z XVII w.*

doskonałymi objaśnieniami zawartymi w podpisach pod eksponatami czy informacjami na planszach. Nie sposób zresztą w lapidarnych podpisach wyjaśnić wszystkie nasuwające się przy zwiedzaniu problemy z dziedziny historii, polityki czy techniki. Dążyć należałoby więc do takiego opracowania i urządzenia ekspozycji, by w oparciu o rzetelne podstawy naukowe była interesująca i zrozumiała zarówno dla tych, którzy z przedstawioną tematyką spotykają się po raz pierwszy, jak i dla ludzi zorientowanych w eksponowanej problematyce.

Syntetyczne ujęcie podstawowej wystawy obrazującej dzieje naszej floty wojennej i walk w obronie Wybrzeża nie wyklucza organizowania specjalistycznych ekspozycji bardziej szczegółowo traktujących wybrane zagadnienia z dziedziny historii czy techniki.

Osobnym problemem jest aspekt polityczny ekspozycji wojskowej muzeum morskiego. Wiadomą jest rzeczą, że o utrzymanie swych ziem i swobodę żeglugi walczyły juz ze Skandynawami i Germanami słowiańskie plemiona nadbałtyckich Wagrow, Obodrzyców, Wieletów i Pomorzan. Finałem tych tysiącletnich konfliktów była ostatnia wojna, w której zjednoczeni słowianie definitywnie wyparli niemieckich najeźdźców z nadbałtyckich grodów. Również żołnierze walczący pod polską banderą dowiedli, że wojenno-morskie rzemiosło nie jest im obce. W związku z tym najbardziej ostro występujący w Muzeum problem polsko-niemiecki wymaga szczególnie taktownego, niemniej zdecydowanego potraktowania. Stać nas w tej chwili na takie zorganizowanie ekspozycji, by była ona przekonywująca i trafiła do każdego odbiorcy, by podane źródła i autorytet autorów koncepcji i scenarzystów dawały niezaprzeczalną rękojmię obiektywnej prawdy historycznej. Niezbędne staje się ścisłe powiązanie z Instytutem Zachodnim w Poznaniu, jak również z innymi instytucjami i naukowcami zajmującymi się szczególnie badaniami przeszłości Pomorza. Obfity plon badań historycznych dokonywanych z okazji Tysiąclecia Państwa Polskiego powinien równiez znaleźć swoje odbicie w ekspozycji Muzeum Marynarki Wojennej.

O dobrej pracy Muzeum będzie można mówić, jeśli swą działalnością przyczyni się ono również do morskiego wychowania naszego społeczeństwa, a u gości z zagranicy skutecznie zaszczepi prawdę o dziejach polskiego Wybrzeża i wojskowości morskiej.

Również na terenie wojskowym ma Muzeum do spełnienia rolę poważną, która polega przede wszystkim na rozwijaniu znajomości historii i tradycji Polski na morzu oraz kształtowaniu uczuć patriotycznych wśród żołnierzy Marynarki Wojennej i Ludowego Wojska Polskiego.

Muzeum jako placówka o dużych możliwościach oddziaływania musi zapewnić sobie pomoc i współpracę odpowiednich fachowców zarówno od strony merytoryczno-histrycznej, jak i formalno-muzeologicznej. Wysuwany od kilku lat postulat utworzenia przy muzeum Rady Muzealnej, jak również zaangażowania zespołu etatowych pracowników naukowych, powinien doczekać się realizacji jeśli chcemy, by poważna i zobowiązująca nazwa „muzeum" odpowiadała rzeczywistości.

Reasumując powyższe uwagi, sądzę, że dla prawidłowego rozwoju Muzeum Marynarki Wojennej niezbędne jest:

1) nadanie mu charakteru placówki naukowej i dydaktycznej przez doangażowanie zespołu pracowników naukowych i oświatowych oraz powołanie Rady Muzealnej;
2) opracowanie inwentaryzacyjne zbiorów, wydanie przewodnika ze streszczeniami w językach obcych;
3) przepracowanie i uzupełnienie ekspozycji by dawała ona zwiedzającemu przejrzysty, syntetyczny, logicznie uporządkowany obraz dziejów polskiego Wybrzeża i floty;
4) rozwiązanie trudności lokalowych;
5) opracowanie wieloletniego planu działalności i koncepcji scenariusza ekspozycji w nowym gmachu muzeum.

Na zakończenie szkicu informacyjnego o siedmioletniej działalności Muzeum Marynarki Wojennej, zdając sobie sprawę z niemałych braków i niedociągnięć w jego pracy, podkreślić jednak należy, że w tym trudnym, eksperymentalnym okresie, nie posiadając doświadczeń i tradycji, borykając się z coraz to nowymi problemami nie spotykanymi w muzeach innego typu, Muzeum w Gdyni uczy, wychowuje a nawet wzrusza i w dużej mierze zaspakaja głód wiedzy o polskim morzu i ludziach, którzy w ciągu Tysiąclecia naszego Państwa stawali w jego obronie pod biało-czerwoną banderą.

PRZYPISY

*) W. Hubert, *Potrzeba działu marynarki wojennej w Muzeum Wojska*, „Broń i Barwa" nr 6, Warszawa 1935.

*) Por. P. Smolarek, *Koncepcja i wystawy Działu Morskiego, Szczecińskiego Muzeum Pomorza Zachodniego*, *Muzealnictwa*, nr 7—8, Poznań 1958.

*) Z końcem 1956 r. kierownikiem M. M. W. został kmdr ppor. Czesław Krzynówek, zaś zastępcą d/s naukowych autor niniejszego artykułu.

Jerzy Świecimski

EWOLUCJA KRĘGOWCÓW

Wystawa w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie

Od czasu pożaru, który strawił stare muzeum zoologiczne, nie było w Warszawie żadnej większej wystawy o tematyce przyrodniczej. Przez długie lata, bo aż do 1959 roku funkcję tę spełniała mała ekspozycja urządzona w czynszowej kamienicy przy ulicy Wilczej 64. Stan taki był na dłuższą metę nie do przyjęcia i musiał ulec radykalnej zmianie.

Wychodząc z założenia, że społeczeństwu potrzebna jest duża wystawa przyrodnicza władze Instytutu Zoologicznego PAN powołały komitet, któremu powierzyły zadanie zorganizowania nowej ekspozycji.

Komitet wyłonił kilka koncepcji tematycznych, z których wybrano ostatecznie dwie a oddano do realizacji jedną. Wybrany został temat ewolucji kręgowców, zagadnienie bardzo atrakcyjne i stale aktualne w programie nauczania biologii w szkole oraz na wyższych uczelniach.

Ponieważ Instytut nie posiadał własnego gmachu muzealnego, postanowiono zaadaptować sale w Pałacu Kultury i Nauki. Prace nad projektem powierzono pracowni muzealnictwa przyrodniczego zorganizowanej roku poprzedniego przy Krakowskim Oddziale Instytutu Zoologicznego. Opracowania technicznego podjął się zespół architektów nie związanych służbowo z Instytutem, realizację grafiki i rzeźby oddano grupie artystów plastykow zrzeszonych w Krakowskim i Warszawskim Okręgu ZPAP. Prace rzemieślnicze montażowe miała wykonać Pracownia Sztuk Plastycznych w Warszawie, obejmująca jakby patronat nad wszystkimi robotami związanymi z projektowaniem i wykonawstwem wystawy.

Przygotowanie projektu trwało około roku. Realizację rozpoczęto w marcu 1960. W czerwcu wystawa została otwarta i udostępniona publiczności. Jest ona wystawą stałą, t. zn. trwanie jej obliczone jest na okres około 5 lat.

1) ZAŁOŻENIE DYDAKTYCZNE

Wystawa pomyślana jest przede wszystkim jako pomoc naukowa dla studentów i uczniów szkół średnich. W związku z tym opracowano ją w oparciu o konkretne programy nauczania, np. uwzględniono w niej fragmenty kursu anatomii porównawczej na wydziale przyrodniczym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wystawę mogą zwiedzać oczywiście i nie-studenci, wykluczono jedynie możliwość odbierania treści przez publiczność zupełnie nieprzygotowaną. Wystawa jest stosunkowo bardzo trudna.

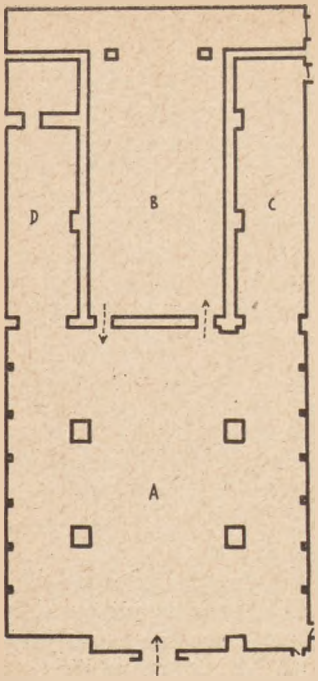
Ze względu na to, iż wystawę poświęcono jednemu konkretnemu zagadnieniu naukowemu (innymi słowy, że nie jest kolekcją), okazy oryginalne potraktowano na równi z t. zw. elementami pomocniczymi (utworami graficznymi, rzeźbą), traktując je tylko jako przedmioty ilustrujące temat. Cały szereg zagadnień został wyrażony w ogóle b e z jakichkolwiek okazów, np. termoregulacja, oddychanie, lokomotoryka, filogeneza. Funkcję obrazowania spełniały w tych przypadkach wyłącznie: grafika, fotomontaż i fresk. Większość utworów plastycznych została zbudowana na zasadzie układów ideograficznych, tzn. na podstawie zestawienia elementów ilustrujących i lakonicznych napisów zwiedzający s a m musiał wprowadzić określone twierdzenie naukowe. Metoda skrótów myślowych przypominała w znacznym stopniu plakat i reklam.

Okazy oryginalne (bardzo zresztą nieliczne) uzupełniane były z reguły fotografiką. Wychodzono z założenia, iż okaz muzealny jest jedynie preparatem w jakimś stopniu zniekształconym w stosunku do okazu żywego zwierzęcia. Dioram nie stosowano, ze względu na trudnosci techniczne, a ponadto ze względu na obawę zatracenia jednorodnosci stylistycznej wystawy.

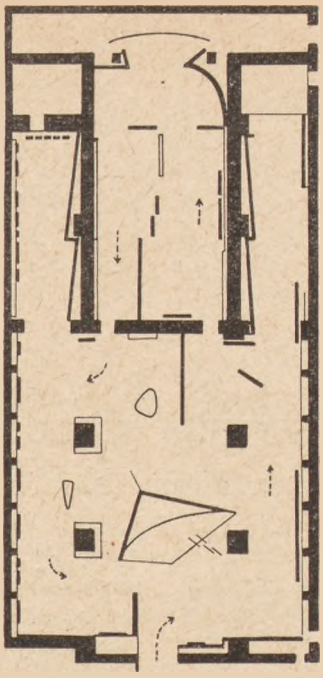
Strona liternicza zredukowana była do minimum. Wiadomo bowiem, że długie kolumny druku nużą oko i dlatego mało kto je czyta. Opracowano zatem krótkie, najwyżej kilkuwyrazowe napisy które traktowano jako składnik kompozycji utworów plastycznych.

2) WNĘTRZE I ADAPTACJA ARCHITEKTONICZNA

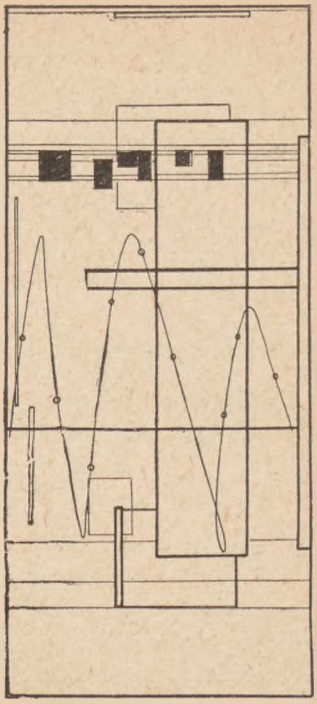
Wystawa zainstalowana była w salach, które pierwotnie przeznaczone były na bibliotekę młodzieżową. Układ sal przypominał grecki megaron (*ryc. 72*). Sala A była magazynem bibliotecznym sala B czytelnią. Do sali A przylegały jeszcze dwa wąskie pomieszczenia służbowe, które także wy-



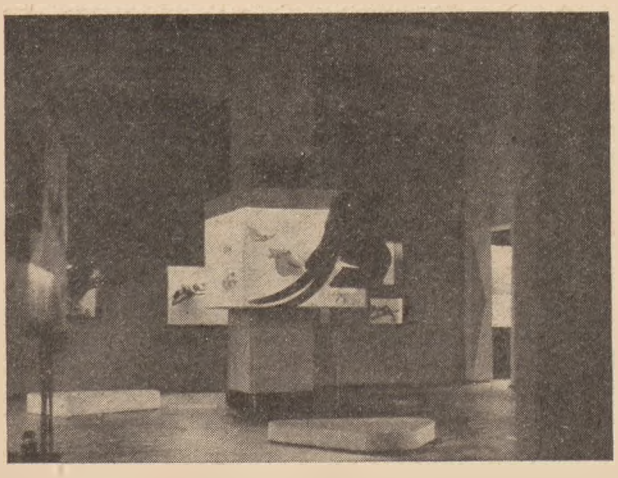
Ryc. 72. *Rzut ogólny sal adaptowanych na wystawę.*



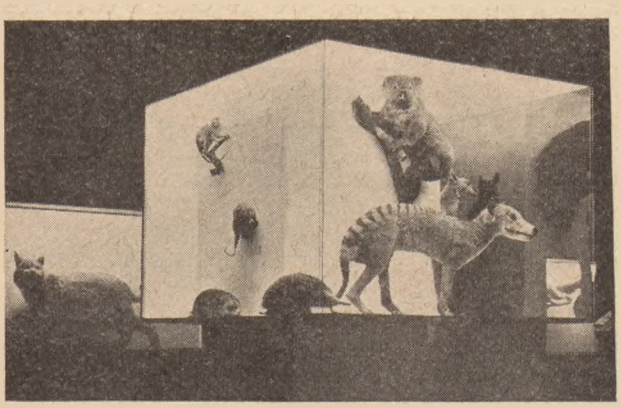
Ryc. 73. *Podział przestrzeni i kierunki zwiedzania.*



Ryc. 74. *Nakładanie się widoków poszczególnych elementów wystawowych w sali A.*



Ryc. 75. *Widok lewej połowy soli A.* Strop ciemny. Gabloty i ekrany jasne. Światło ukryte w gablotach i reflektory.



Ryc. 76. *Gablota wybudowana wokół filaru w sali A.* Światło ukryte poza rampą wieka.

korzystano na wystawę (sale C i D). Całość zajmowała powierzchnię ok. 500 m².

Sale różniły się między sobą wykończeniem. Sala B miała charakter wybitnie dekoracyjny, Sale: A, C i D jako pierwotnie „robocze" miały stropy gładkie, bez dekoracji, a w sali A widoczne było nawet belkowanie żelbetowe. Cały kompleks pozbawiony był światła dziennego ,ponieważ znajdował się w środkowej części parteru gmachu.

Przy projektowaniu wystawy należało przede wszystkim ustalić kierunek zwiedzania. Problem był trudny, ponieważ sale miały tylko jedno główne wejście służące jednocześnie jako wyjście, a sale D i C stanowiły ślepe uchyłki o stosunkowo wąskich drzwiach. Połączenie sali A z salą B było wprawdzie podwójne, jednakże drzwi były bardzo wąskie (na jedną osobę); pierwotnie przeznaczone były bowiem dla personelu bibliotecznego.

Trudności próbowano rozwiązać stosując ekrany spoczywające na podłodze, lub wsparte na rurkach rozporowych. Przestrzeń, która skutkiem tego się wytworzyła, zmuszała zwiedzającego do posuwania się określoną trasą (*ryc. 73*).

Przyjęto kierunek zwiedzania w prawo. Publiczność wchodząc głównymi drzwiami nie zwiedzała sali A w całości, lecz tylko prawą jej połowę i po jej obejrzeniu kierowała się do sali C. Następnie, obchodziła dookoła (z prawa na lewo) salę B i zawadzając po drodze o ślepo zakończoną salę D, wracała z powrotem do sali A, gdzie oglądała jej lewą połowę. Kierunek ten był dosyć skomplikowany, jednakże nie dał się w żaden sposób uprościć, gdyż wynikał z układu „megaronowego"; należało brać pod uwagę je-

szcze wymagania scenariusza. W praktyce okazywało się potem, że publiczność myliła drogę, skracając ją przypadkowo, co oczywiście wpływało ujemnie na percepcję treści, ponieważ ciągły tok myśli urywał się. Aby temu zapobiec postanowiono namalować strzałki kierunkowe na podłodze.

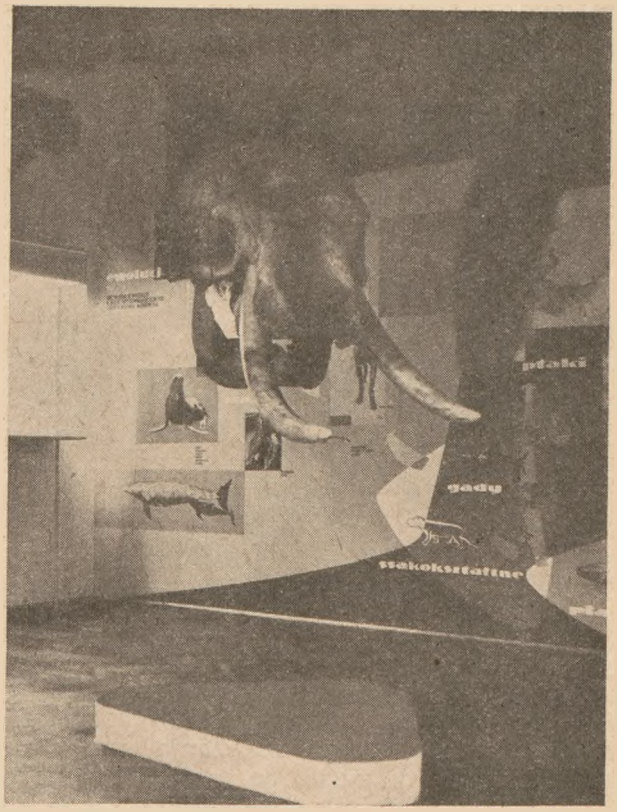
Następnym problemem jaki narzucał się przy projektowaniu była walka z pozostałościami dawnego przeznaczenia sal, przede wszystkim zaś z ich dekoracją. W projekcie koncepcyjnym przewidziane były fałszywe stropy podwieszone, któreby maskowały belkowanie i sztukaterię. Stropy takie mogłyby jednocześnie służyć za źródło światła przez umieszczenie ponad nimi rur jarzeniowych. Koncepcja ta okazała się jednak zbyt kosztowna i ostatecznie upadła. Salę A rozwiązano zatem przez wygaszenie stropu i roświetlenie gablot (*ryc. 75 i 76*), oraz przez podwieszenie swobodnych płaszczyzn barwnych z linearnym rysunkiem, sugerujących obniżenie pułapu. W rezultacie, belkowanie, jeżeli nie znikło całkowicie, to przynajmniej znacznie się w działaniu optycznym osłabiło. W sali B, która ze względu na niższy poziom stropu i bogatą dekorację była „niebezpieczna" jako konkurencja plastyczna dla wystawy, nie zastosowano nic. Czy jest to zasadniczy błąd, można oczywiście dyskutować. Stwierdzić jednak należy, że bezpośrednie sąsiedztwo kolorystycznie aktywnej grafiki, osłabiło bardzo znacznie działanie białej sztukaterii stropu (na jednobarwnych zdjęciach efekt ten nie występuje i odbieramy raczej przeciwne wrażenie). Okładziny z kaukaskiego orzecha na ścianach i na filarach przysłonięto ściankami o szorstkiej fakturze, wzgl. gładkimi, na których rozwinięto monumentalne kompozycje graficzne (*ryc. 77*).

Poważnym minusem koncepcji technicznej było zastosowanie rurek rozporowych, które nie zadziałały w rezultacie tak, jak to było zamierzone w projekcie. Trudności narzucił bowiem już sam Pałac, w obrębie którego obowiązywały surowe przepisy konserwatorskie. Nie było zatem możliwe nawiercenie stropu i zainstalowanie stalowych prętów naciągowych. Jedynie w sali A, która posiadała strop pozbawiony dekoracji można było sporadycznie stosować podwieszanie (czaszka słonia, plansze dekoracyjne (*Ryc. 78*).

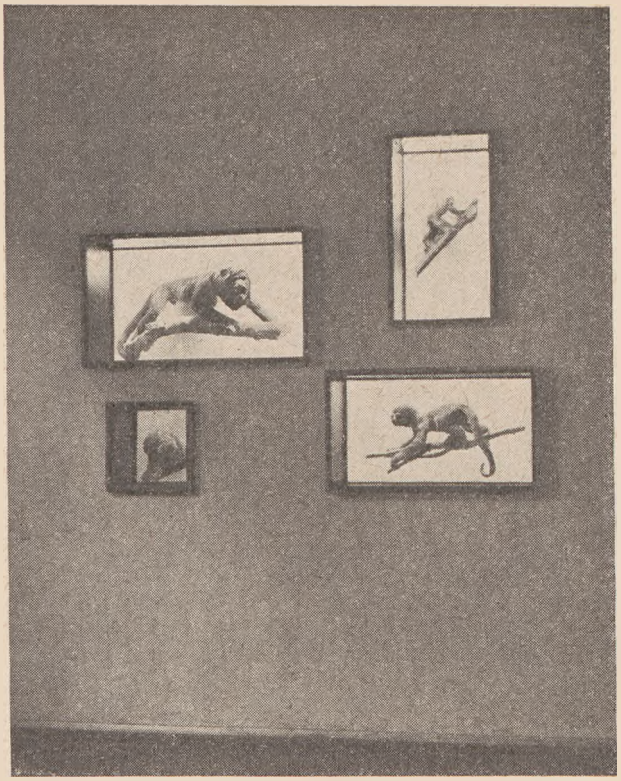
W sali A dwie boczne ściany były żebrowane, co pierwotnie miało związek z umiejscowieniem regałów na książki. Przy projektowaniu zużytkowano te żebra jako elementy konstrukcyjne witryn ściennych. Ściany żebrowane przykryto bowiem lekką konstrukcją ramiakową, na której oparto kilkanaście gablot zbudowanych na zasadzie przeszklonej futryny z ukrytym światłem górnym wzgl. bocznym. Czoło konstrukcji pokryto sklejką i zarzucono zaprawą tynkową z domieszką trocin (*Ryc. 79*). Gabloty te służyły do eksponowania większych okazów ssaków. Podobnymi ściankami zamaskowano również urządzenia wentylacyjne (nie likwidując wszelako samej wentylacji), zbędne drzwi służbowe, okienka służące do wydawania książek w czytelni etc.

Wystawa zawierała cały szereg elementów

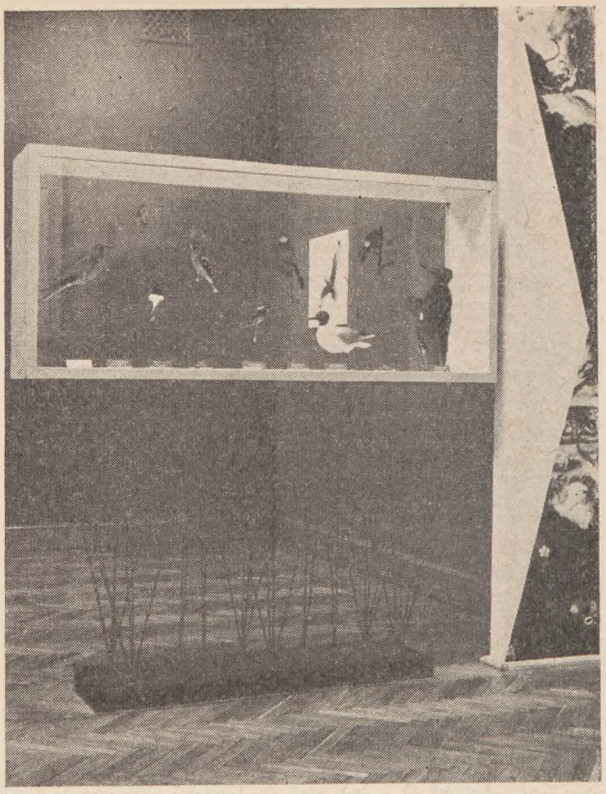
Ryc. 77. *Grafika wielkoformatowa w sali B.*



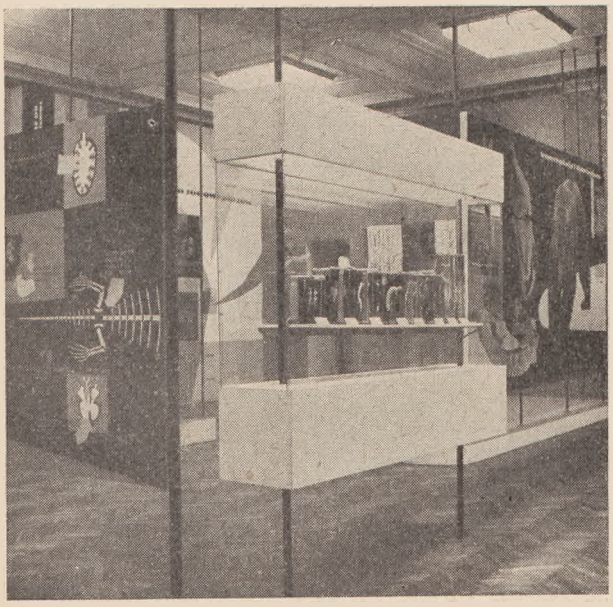
Ryc. 78. *Fragment sali A. Czaszka słonia zawieszona u stropu.*



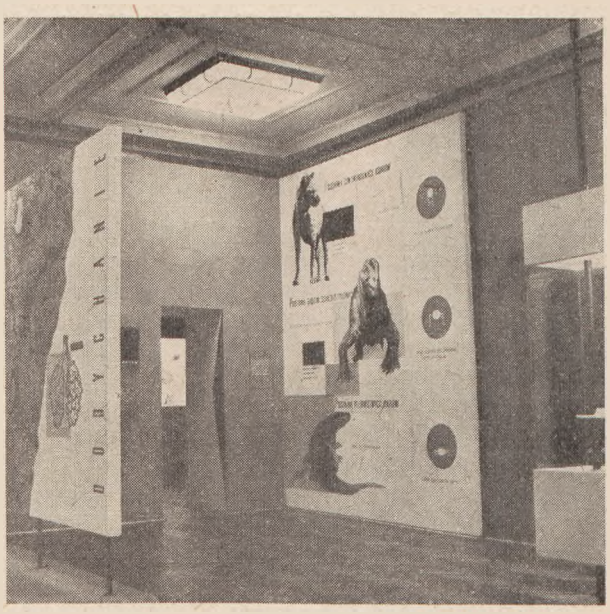
Ryc. 79. *Gabloty osadzone we fałszywej ściance.*



Ryc. 80. *Gablota na prętach zbrojeniowych.*



Ryc. 81. *Gablota wolnostojąca na rurkach rozporowych. Światło wewnętrzne.*



Ryc. 82. *Wielkie plansze dydaktyczne.*

wolnostojących, w tej liczbie gabloty (nowego systemu, nadające się do wielorakiego użycia *Ryc. 80* i *81*), ekrany graficzne i ekrany kombinowane zawierające po jednej stronie gablotę z ukrytym światłem sztucznym. W stosunku do projektu koncepcyjnego realizacja przedstawia się jednak stosunkowo ubogo, brak bowiem w niej całego szeregu struktur przestrzennych, np. modeli, opartych w wykonawstwie na tworzywach sztucznych, głównie na plexiglasie.

3) STYLISTYKA

W stosunku do wystaw przyrodniczych, jakie dotychczas były realizowane w Polsce, wystawa „Ewolucja kręgowców" cechuje się spotęgowaniem czynnika kolorystycznego: wszystkie plansze, a nawet gabloty i elementy konstrukcyjne są bardzo kolorowe.

Znaczenie koloru jest tu dwojakie: po pierwsze chodziło o stworzenie pogodnej atmosfery i o zbli-

zenie wystawy przynajmniej swoją zewnętrzną szatą do wyglądu wystaw handlowych i okolicznościowych, których tak wiele widzi się w Warszawie. Zastosowanie aktywnego koloru miało obalić mniemanie (w Polsce dosyć zresztą powszechne) jakoby słowo „muzeum przyrodnicze" miało oznaczać wnętrze oschłe, smutne poprzez swoją naukowość, poprzez swoje preparaty, zwłoki zmacerowanych w alkoholu zwierząt, szkielety. Stosując kolor chodziło także o zaatakowanie wrażeniowości i wyobraźni zwiedzającego, o zmuszenie go do oglądania i odbierania treści eksponowanej. Jeśli np. fotografia zwierzęcia była wycięta z tła i podłożona jaskrawym kolorem, w którym obok wykonany był odpowiedni schemat wyjaśniający sens planszy, zwiedzający musiał mimowoli zwrócić uwagę na sytuację rzeczową, w której ten kolor występował jako środek plastycznego obrazowania. Stylistycznie wszystkie plansze zbliżały się do grafiki stosowanej, zwłaszcza plakatu i ściennej plastyki wielkoformatowej (*ryc. 82*).

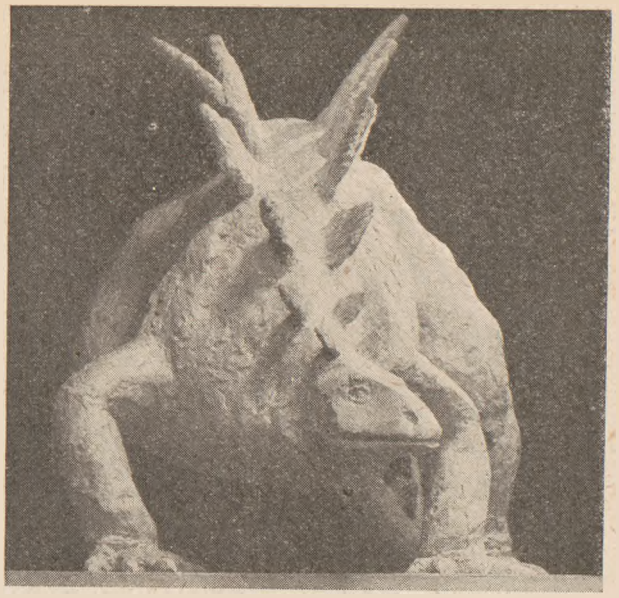
W dwu przypadkach zastosowano rzeźbę jako rekonstrukcję gatunków wymarłych (Pteranodon, Stegosaurus). Rekonstrukcje te nie zostały ukształtowane naturalistycznie (jako modele), lecz realistycznie, t. zn. z dużą dozą uogólnienia i z zachowaniem wszystkich cech materiału rzeźbiarskiego (gips, papier-maché) i techniki rzeźbiarskiej (*ryc. 83*).

Uproszczenia formy stosowano również w grafice reprezentującej pod względem treści typ t. zw. schematów definicyjnych. W zależności od stopnia uogólnienia treści, redukowano realizm przedmiotu czyniąc go coraz bardziej „abstrakcyjnym" (np. „płaz w ogóle", „ptak w ogóle").

Ważnym podkreślenia jest to, że w wystawie stosowano również eksponaty o znaczeniu wyłącznie plastycznym, t. zn. takie, które swoją formą działały w jakiś sposób dramatyzująco i były czynnikiem kształtowania się odpowiedniego nastroju (np. ryba piła w sali C) wzgl. miały znaczenie czysto dekoracyjne, działając jako element potrzebny do formalnego zorganizowania przestrzeni (np. liczne panneaux fotograficzne). Bowiem nawet w wystawach o tematyce ściśle naukowej potrzebne jest nierzadko coś, co pozornie nie wnosi sobą konkretnych treści (ściślej mówiąc, nie wyraża twierdzeń naukowych), a tylko jest elementem czysto wrażeniowego, wzgl. emocjonalnego odbioru.

4) DZIAŁANIE WYSTAWY

Wystawa „Ewolucja kręgowców" traktowana jest przez jej autorów jako eksperyment. Jest



Ryc. 83. *Rekonstrukcja wymarłego gatunku Stegosaurus.*

ona bowiem pierwszą wystawą przyrodniczą w Polsce, która zdecydowanie odbiegła od tradycyjnego „stylu muzealnego". Obecnie przychodzi czas na sprawdzenie jej działania. Opracowano ankiety dla publiczności, na podstawie których można będzie prześledzić reakcje poszczególnych osób, oraz kształtowanie się opinii w pewnych przekrojach społecznych, kategoriach wieku i wykształcenia. Wyniki tych ankiet posłużą do przeprowadzenia korektur jeszcze w ramach tej samej wystawy oraz podjęcia nowych prób projektodawczych.

Wystawa w tym stanie, jak jest obecnie użytkowana, nie może być uważana za całkowicie skończoną i wymaga całego szeregu uzupełnień. Np. nie jest zradiofonizowana, nie posiada drukowanego przewodnika, zawiera okazy preparowane przestarzałymi metodami taksylermicznymi itd. Są to braki, które będą musiały być w ciągu najbliższych miesięcy usunięte.

Zagadnienie ewolucji kręgowców stanowi cząstkę programu wystaw planowanych przez Instytut Zoologiczny. W roku następnym realizowana będzie równoległa wystawa poświęcona bezkręgowcom oraz cały szereg projektów wystaw czasowych i objazdowych z perspektywą realizacji na najbliższe lata.

MISCELLANEA

Jan Białostocki

MUZEA W HISZPANII: 1958

Obrazy trzymane w ukryciu tracą wartość, którą nadają im oczy oglądających i sądy wypowiadane o nich przez ludzi o świetnym rozeznaniu; a to może się zdarzyć tylko wówczas, gdy są one umieszczone tam, gdzie może je widzieć wiele ludzi.
Don Felipe de Guevara [1])

1

Hiszpania jest w Polsce otoczona aureolą legendy i tajemniczości. Podobnie jest i z hiszpańskimi muzeami. Od czasów wojny domowej w latach 1936—1939 kontakt nasz z tym dość dalekim krajem został prawie zupełnie przerwany; brak normalnych stosunków dyplomatycznych, duża odległość i odmienność panujących tam zasad politycznych powodują, że tylko niewielka ilość polskich obywateli w ciągu lat ostatnich znajdowała się na terytorium hiszpańskim. Dlatego też, jako jeden z nielicznych historyków sztuki, którym udało się odbyć podróż po tym fascynującym kraju, uważam za konieczne podzielenie się moimi doświadczeniami z historykami sztuki i muzeologami polskimi.

Mimo nierzadkich wojen, które w XIX i dwudziestym wieku nawiedzały Hiszpanię, stan zabytków w tym kraju jest zaskakująco dobry. Nie tyle zresztą stan, co ilość, gdyż konserwacja pozostawia wiele do życzenia. Zdumiewa jednak jak wiele dzieł architektury, rzemiosła artystycznego i malarstwa zachowało się dotąd *in situ*, po przejściu wojennych huraganów. Jest to — być może — wynikiem charakteru hiszpańskich wojen: partyzanckich i powstańczych. Oczywiście wielkie miasta, narażone w latach wojny domowej na bombardowanie z powietrza poniosły straty w zabytkach. Charakterystyczne jest jednak, że w Saragossie, będącej terenem walk — znanych nam z opisu Żeromskiego — podczas wojny z Francuzami, najważniejsze zabytki zachowały się bez strat, podobnie jak kościół San Antonio de la Florida w Madrycie, słynny dzięki freskom Goyi, zdobiącym jego sklepienia, opodal którego przez wiele miesięcy przebiegał front.

W wielu miejscach zauważyć można prace konserwatorskie w toku, szczególnie w Toledo, gdzie Alkazar uległ zniszczeniu w czasie wojny domowej. W Madrycie wiele budynków odbudowano (pałac książąt Alba), choć niemało ruin jeszcze widać do dzisiaj. Hiszpania już przed wojną domową posiadała skróconą inwentaryzację (w typie naszego katalogu; nowe jego wydanie ukazało się niedawno [2]). Pełna inwentaryzacja postępuje powoli, lecz w roku ubiegłym ukazały się dwa bogate tomy poświęcone Saragossie [3]. Prace inwentaryzacyjne prowadzone są na zlecenie państwowego instytutu sztuki imienia Velazqueza (Instituto Diego Velazquez), podległego Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, koncentrującego organizacyjnie badania nad dawną sztuką. Instytut ten gromadzi materiały fotograficzne, dotyczące zabytków na terenie Hiszpanii (głównie malarstwa), publikuje inwentarze oraz wydaje czasopisma naukowe: *Archivo Español de Arte*, i *Rivista de Ideas Esteticas*. Ponadto ukazuje się jeszcze dwumiesięcznik *Goya*, publikowany przez fundację Lázaro Galdiano w Madrycie. Ruch wydawniczy w zakresie historii sztuki jest w Hiszpani dość ożywiony, choć nie tak jak we Włoszech. Wielkie przedsięwzięcia zbiorowe, jak historia sztuki hiszpańskiej *Ars Hispaniae*, przekłady [4], książki syntetyczne o malarstwie hiszpańskim w zbiorach niehiszpańskich [5] czy też o muzeach w Hiszpanii [6], stanowią poważne osiągnięcia wydawnicze. Ponadto ukazał się w ostatnich latach szereg dobrych monografii artystów i problemów artystycznych [7]. Ożywienie

Ryc. 84. *Villanueva. Budynek Muzeum Prado. Madryt.*

charakteryzujące badania nad sztuką dotyczy także życia muzeów. Wprawdzie dotyczy go tylko częściowo. Można wyraźnie zauważyć, jak powstają nowe, nowocześnie urządzone muzea niewielkie, jak natomiast ogromne, słynne zbiory pozostają raczej w tyle jeśli idzie o „aktualizację" ekspozycji. Pierwsze miejsce wśród muzeów hiszpańskich zajmuje oczywiście madryckie Prado (*ryc. 84—87*).

2

W roku 1775 Antoni Rafael Mengs w liście do Ponza bodaj po raz pierwszy sformułował projekt wielkiej publicznej galerii skomponowanej z dzieł należących do króla:
„Chciałbym widzieć wszystkie cenne obrazy z innych pałaców królewskich zebrane w tym pałacu królewskim w Madrycie i zawieszone w jednej galerii" [9].

Miał wówczas na myśli nie Prado, lecz budynek barokowego pałacu. W 1800 r. minister Urquijo zarządził powołanie do życia w stolicy szkół i galerii sztuki. W 1809 za Króla Józefa Bonaparte tenże Urquijo powoływał „Galerię Józefińską" w pałacu Buenavista. Projekt ten nie został zrealizowany podobnie jak pomysł Museo Fernandino w 1814 r. Za Ferdynanda VII projekt wielkiego centralnego muzeum przyoblekł się ostatecznie w realną formę. Przeznaczono na ten cel klasycystyczny budynek (*ryc. 84*), dzieło Juana de Villanueva, wznoszone dla pomieszczenia Akademii i muzeum nauki. W 1818 Ferdynand VII postanowił połączyć sztuki z naukami w tym wielkim gmachu i obarczył Markiza de Santa Cruz misją zorganizowania galerii w Prado (nazwa od ogrodu przy którym mieścił się budynek).

19 listopada 1819 r. muzeum Prado zostało otwarte: zawierało ono 311 obrazów, w tym 21 „nowoczesnych" nawet dzieła żyjącego jeszcze Goyi. Były to wyłącznie obrazy hiszpańskie, które skatalogowano w wydanym równocześnie katalogu. Ilość obrazów szybko wzrastała i w 1828 r. dzieł wystawionych w galerii było już 757; katalog z r. 1858 podał cyfrę obrazów 2119. W 1868 r. Prado, jako królewska galeria sztuki uznane zostało za własność narodu. W 1894 r. powstało Museo de Arte Moderno; granica pomiędzy Prado i tym nowym zbiorem przebiega wcześnie: Prado posiada dzieła generacji malarzy następującej po Goyi, późniejsze obrazy są już w galerii sztuki nowoczesnej. Odtąd w Prado zachodziły niewielkie zmiany, nabytki i dary nie są zbyt wielkie w swym znaczeniu.

Podczas wojny domowej 525 obrazów, 180 rysunków Goyi i biżuteria należąca do tzw. „Skarbu Delfina" zostały ewakuowane do Genewy, gdzie były wystawione w ostatnich miesiącach poprzedzających początek II wojny światowej [10]. Prado, które zostało zamknięte w r. 1936 otwarło swe podwoje 7 lipca 1939 r. Dwa słynne obrazy Goyi przedstawiające epizody powstania antynapoleońskiego w maju 1808, zostały uszkodzone. Po za tym Prado nie poniosło strat wojennych.

Obecnie katalog Prado (1948 r.) zawiera 825 obrazów hiszpańskich około 500 włoskich i 666

Ryc. 85. *Sala Velazqueza. Prado. Madryt.*

flamandzkich. To są najbogatsze działy galerii. Szkoła włoska obejmuje przede wszystkim dzieła XVI wieku i późniejsze; *quattrocento*, po za jednym Fra Angelico i Mantegną nie jest reprezentowane. Siłą galerii w zakresie niderlandzkim jest malarstwo XV w. (van der Weyden i Mistrz z Flémalle, Bosch) i XVI wieku (Brueghel, Massys) a przede wszystkim osiemdziesiąt dwa obrazy Rubensa i jego warsztatu; Jan Brueghel starszy jest reprezentowany również imponującą cyfrą 44 dzieł. Wśród sześćdziesięciu malowideł niemieckich wyróżnia się przepiękny młodzieńczy autoportret Durera i dwa obrazy przedstawiające Adama i Ewę. Ozdobą działu francuskiego jest Poussin. Niezrównany jest zespół Tycjana, któremu dzielnie towarzyszą Veronese, Tintoretto i inni wenecjanie.

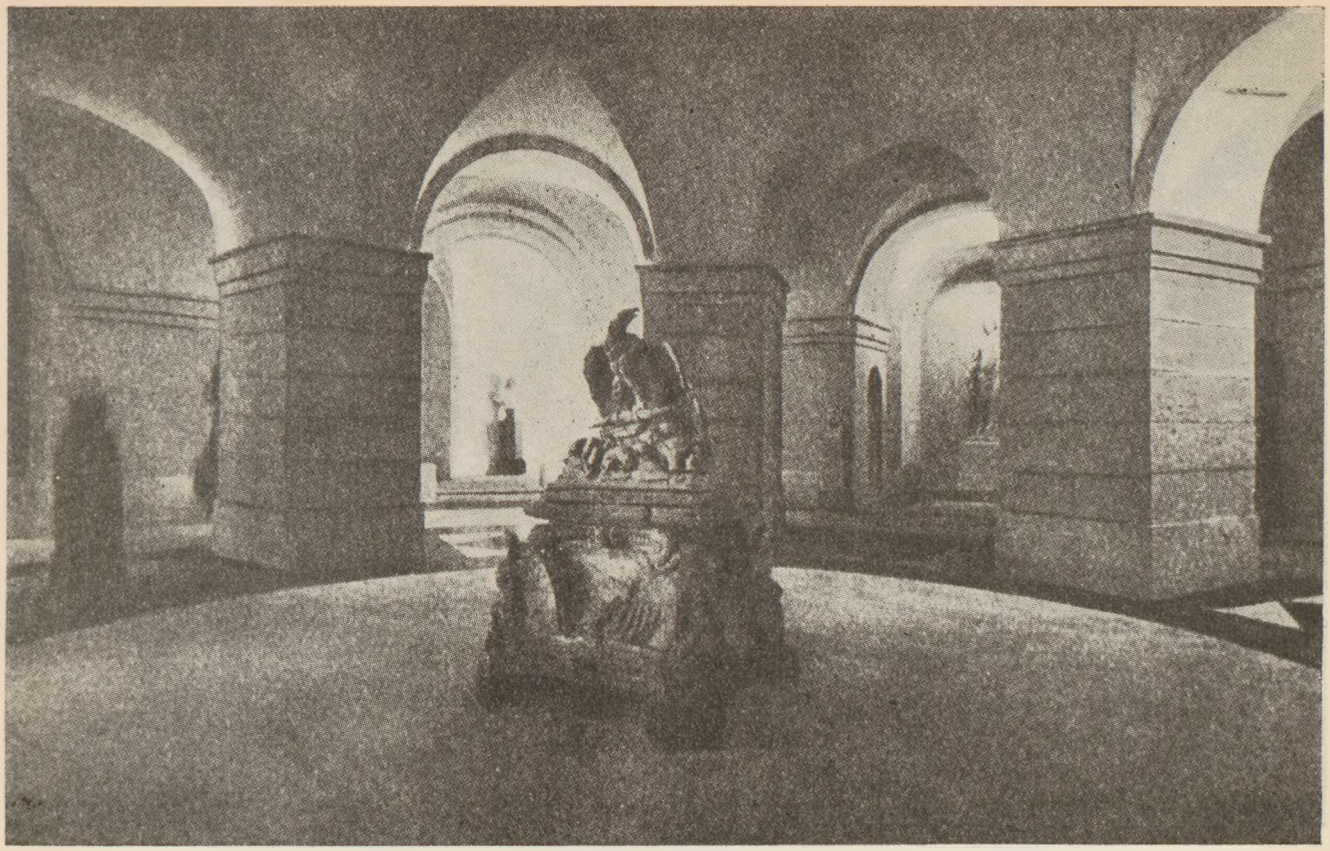
Oczywiście naczelnym działem są sale malarstwa hiszpańskiego, jedyny w swoim rodzaju zespół Velazqueza, Ribery, El Greca i Goyi, nie mający sobie równych nigdzie na świecie.

Prado posiada po za galerią malarstwa niewielką ilość sal z przemysłem artystycznym („Skarbiec Delfina") a także spory zbiór rzeźby starożytnej. Jego ozdobę stanowi słynna „Dama z Elche", zagadkowa rzeźba antyczna, znaleziona na terytorium hiszpańskim, znajdująca się do 1941 r. w Luwrze. Za czasów rządu Vichy francuskie władze muzealne zostały zmuszone do bardzo dla strony francuskiej niekorzystnej wymiany z Hiszpanią[11]. Odtąd „Dama z Elche" zdobi Prado, ale stosunki pomiędzy muzeami hiszpańskimi i francuskimi do dziś nie zostały nawiązane.

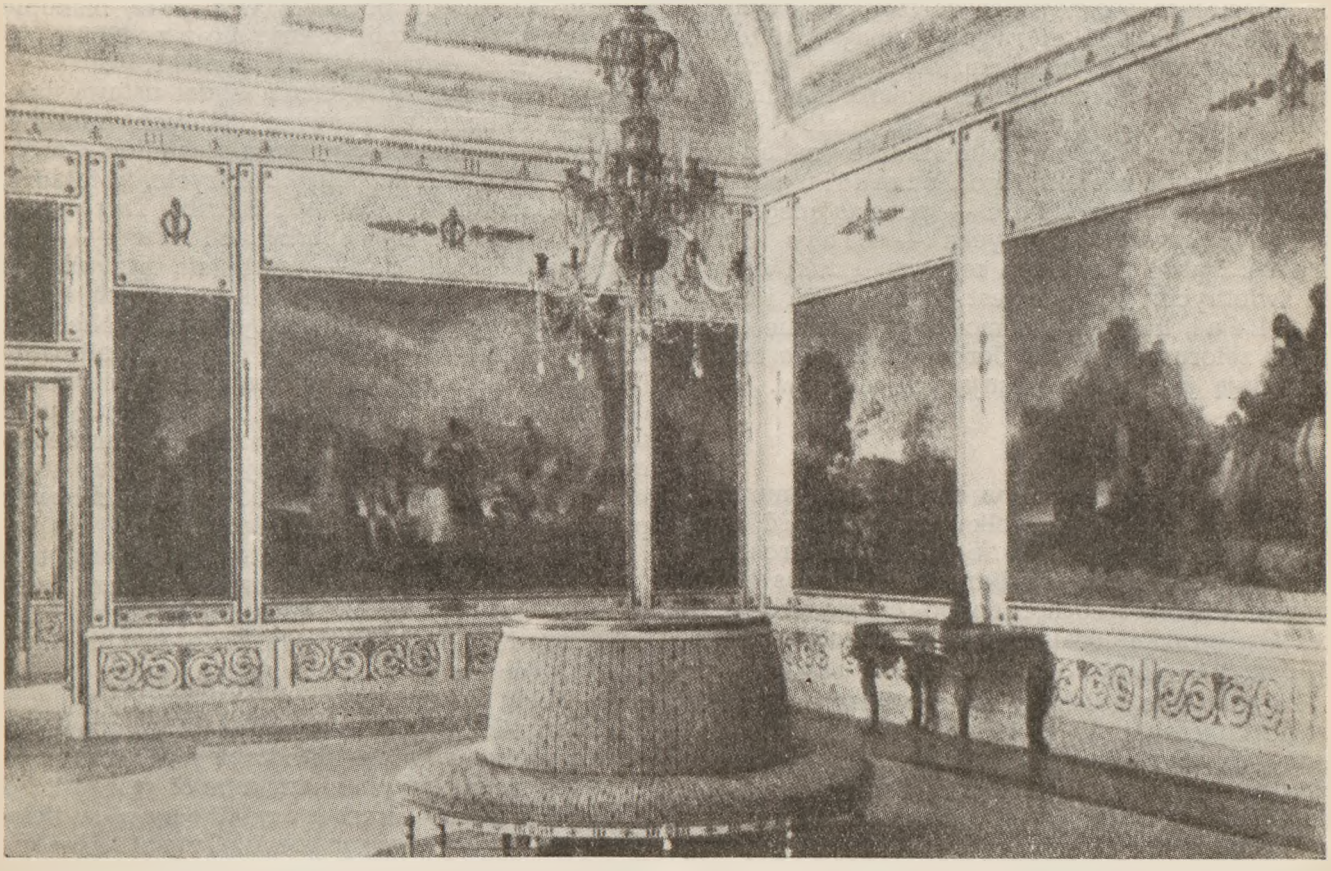
Kolekcja rysunków słynie przede wszystkim z 472 dzieł rysunkowych Goyi. Stosunkowo nowym działem jest kolekcja ściennych malowideł romańskich zainstalowanych w przyziemiu gmachu[12].

Ekspozycyjnie Prado utrzymane jest w stylu umiarkowanego konserwatyzmu. Galeria malarstwa naogół posiada światło górne, z wyjątkiem dolnych sal, mieszczących zbiory bardziej specjalne i bocznych traktów, dzielonych na kojce o ścianach prostopadłych do ścian okiennych. Dyspozycja obrazów jest oszczędna, odstępy umiarkowane: ogólnie biorąc warunki oglądania są dobre. Świetnie rozwiązana została ekspozycja kartonów Goyi do tkanin dekoracyjnych. Operując sztucznym światłem i empirową dekoracją ścian stworzono rekonstrukcję wnętrz dla których tkaniny były przeznaczone (*ryc. 87*). Prado jest instytucją statyczną; zmian w nim jest mało; przepisy nie pozwalają na wypożyczanie obrazów na zewnątrz, w związku z tym także wystawy zagraniczne nie są w Prado eksponowane. Niemniej jest to jeden z najcenniejszych skarbców artystycznej kultury w Europie.

Poza Prado istnieje w Hiszpanii szereg muzeów o charakterze ogólno-artystycznym. Pierwsze miejsce wśród nich niewątpliwie zajmuje Museo de Arte de Cataluña w Barcelonie[13], słynny zbiór romańskich malowideł i sztuki katalońskiej okresu średniowiecza i renesansu. (*ryc. 88 — 89*). Kilkanaście sal, w których wmontowane zostały malowidła ścienne okresu romańskiego



Ryc. 86. *Rotunda z rzeźbami. Prado. Madryt.*



Ryc. 87. *Sala z kartonami Goyi. Prado. Madryt.*

Ryc. 88. *Jedna z sal z freskami romańskimi. Muzeum Katalonii. Barcelona.*

stanowi jedyny na świecie zespół. Zagrożone często całkowitym zniszczeniem w walących się kościołach Pirenejskich zostały one wymontowane w okresie pierwszej wojny światowej i przeniesione do muzeum. Barcelona posiada także wielki zbiór malowideł romańskich na deskach, świetnych ołtarzowych „frontale", a dalej czternasto- i piętnastowieczne malarstwo i rzeźbę, dzieła znakomitego Jaime Huguet'a, Serry, Martorella, i — pozostającego pod silnym wpływem van Eycka — Lluis Dalmau'a. Także Sewillskie muzeum sztuki należy do świetnych: jego siłą jest Zurbarán i Valdes Léal, których nie można poznać nie oglądając zbioru w Sewilli. Cordoba i Saragossa nie posiadają już tak interesujących muzeów.

3

Po za tymi ogólnymi w charakterze muzeami w Hiszpanii istnieje wielka różnorodność zbiorów bardziej specjalnych. Są to muzea archeologiczne (Madryt, Sewilla, Barcelona, Burgos[14] itd), muzea kościelne różnorodnego charakteru (diecezjalne przykatedralne: Sewilla, Saragossa, Barcelona; parafialne: San Vicente w Toledo).

Te kościelne kolekcje mają w Hiszpanii szczególne znaczenie. W r. 1836 po rewolucji chłopskiej zniesione zostały liczne klasztory a ich skarby sprzedano na aukcjach. Wówczas ogromna część artystycznych bogactw kościelnych w Hiszpanii uległa rozproszeniu (wiele ich dzisiaj stanowi ozdobę kolekcji amerykańskich). Wówczas to wyższe duchowieństwo powzięło próby ratowania zbiorów urządzając muzea diecezjalne, a także parafialne: wymienione muzeum San Vicente w Toledo powstało w r. 1842, biskupie muzeum w Tarragonie datuje się z r. 1869 a takież w mieście Vich założono w 1889 r.[15].

W r. 1857 rząd hiszpański wydał ustawy normujące tworzenie prowincjonalnych muzeów w Barcelonie, Burgos, Kadyksie, Castellón, Córdobie, Coruñii, Granadzie, Madrycie, Maladze, Oviedo, Salamance, Segovii, Sewilli, Tarragonie, Toledo, Valencji i Valladolid[16]. One — obok muzeów kościelnych — stały się przytułkiem dzieł sztuki pochodzących z kasowanych klasztorów i majątków eklezjastycznych. Niektóre z nich pozostały w formie dość prymitywnej (Córdoba), inne zyskały w ostatnich latach nowe, doskonałe formy ekspozycji i organizacji (Museo del Patriarca w Valencji[17], muzeum archeologiczne w Burgos[18]). Przyłączają się do nich nowe instytucje, jak otwarte w 1956 r. nowe muzeum prowincji Navarra w Pamplonie[19].

Pomimo wielokrotnego pustoszenia klasztorów i kościołów, są one jednak często jeszcze same w sobie muzeami sztuki. Tak też są traktowane przez władze kościelne: do katedr w Sewilli, Saragossie, Toledo, Córdobie wchodzi się za opłaceniem biletu wstępu, który upoważnia do oglądania wszystkich godnych widzenia elementów: kaplic, chóru (w wielu katedrach i kościołach zachowały się przepyszne kamienne ołtarze, jak np. piętnastowieczny ołtarz pere Johan w katedrze La Seo w Saragossie), zakrystii ,skarbca. Także zabytki architektury maurytańskiej są traktowane jak wnętrza muzealne, które zwiedza się

Ryc. 89. *Absyda z freskami romańskimi z Tahull. Muzeum Katalonii. Barcelona*

za opłatą. Jednym z najpiękniejszych (po za słynną moszeą w Córdobie zamienioną na katedrę) jest dawna synagoga, zwana Santa Maria la Bianca w Toledo. Do tej kategorii zabytków-muzeów należy klasztor Pedralbes w Barcelonie, zawierający wspaniałe freski katalońskiego giottysty Ferrera Bassa namalowane w r. 1346 (*ryc. 89*)[20].

Zamek-klasztor w Eskurialu, olbrzymi zespół architektoniczny zawiera szereg świetnych dzieł tkactwa i malarstwa, przebogatą bibliotekę i manierystyczne dekoracje malarskie. Obrazy Boscha i El Greca stanowią jego klejnoty. Barokowe wnętrza pałacu królewskiego w Madrycie, ozdobionego freskami Tiepola są także pełnym bogactw muzeum. Wreszcie należy tu wspomnieć kościołek San Antonio de la Florida uświetniony przez malowidła ścienne Goyi[21]. W tym wypadku religijność Hiszpanów okazała się słabsza niż kult artysty i jego sztuki: kościół zamieniono na mauzoleum Goyi, natomiast dla celów kultowych zbudowano opodal kopię świątyni.

Na szczególną uwagę zasługują muzea prywatne w Hiszpanii, kategoria dość rzadka dzisiaj w innych krajach Europy. Jedno z nich ma charakter specjalny, jest to Museo Nacional de Céramica „González Marti" w Valencji, otwarte w r. 1954, poświęcone zbiorom ceramicznym, ukształtowane przez ich właściciela

Ryc. 90. *Ferrer Bassa. Malowidła ścienne z klasztoru Pedralbes. Barcelona.*

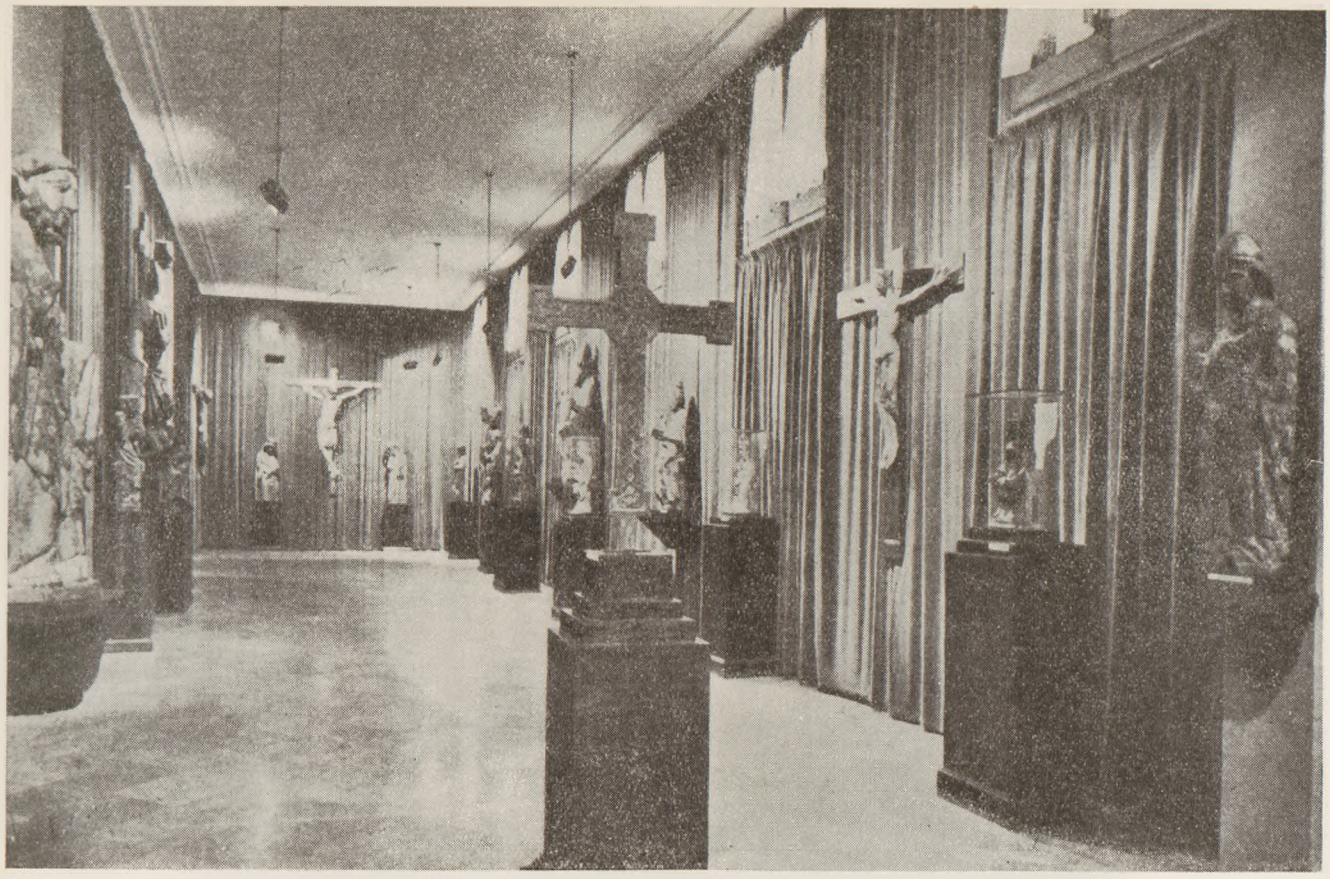
Gonzaleza Martí, który kolekcje swą ofiarował państwu[22].

Drugie z tych prywatnych muzeów poświęcone jest rzeźbie. Jest to wspaniały zbiór ilustrujący dzieje hiszpańskiej rzeźby od romańszczyzny (a nawet od czasów starożytnych) do baroku włącznie. Udostępniony obecnie zbiór obejmuje 555 pozycji (ponadto muzeum zawiera szereg sal nazwanych „Museo Sentimental", z różnego rodzaju osobliwościami i pamiątkami) rzeźby ze zbiorów rzeźbiarza Federico Marés Deulovol, który ofiarował swe eksponaty zarządowi miasta Barcelony[23]. Museo Marés zainstalowane zostało w kilku starych domach opodal barcelońskiej katedry i stanowi znakomity przykład nowoczesnej ekspozycji, dobrego smaku w doborze obiektów i ich prezentacji (*ryc. 91—93*). Ogromne zbiory Marésa nie pomieściły się jednak w budynkach przeznaczonych na ich ekspozycję i oczekują dalszych adaptacji sal wystawowych.

I Madryt także posiada swe doskonałe, nowoczesne muzeum prywatne: nosi ono nazwę Museo Lázaro Galdiano i zarządzane jest przez fundację imienia tego hiszpańskiego bogacza. Fundacja jest instytucją o charakterze naukowym i publikuje dwumiesięcznik *Goya*, żywe i dobrze redagowane pismo naukowe poświęcone historii sztuki. Muzeum posiada różnorodne działy, najbogatsze jest jednak chyba w zakresie rzemiosła artystycznego, broni, drobnej rzeźby w bronzie. Także malarstwo hiszpańskie jest tam dobrze reprezentowane. Nie wszystkie atrybucje są chyba słuszne a niekiedy także autentyczność obiektów może budzić wątpliwości, niemniej jest to zbiór bogaty i świetnie pokazany (*ryc. 94*)[24].

Z punktu widzenia muzeologicznego pominąć można staroświeckie, choć ciekawe zbiory Akademii San Fernando w Madrycie, warto natomiast wspomnieć wspaniałą kolekcję książąt Alba w ich madryckim pałacu Liria, zniszczonym w czasie wojny domowej i odbudowanym z gruzów. Jest to kolekcja prywatna, którą zwiedzać można tylko za szczególnym pozwoleniem właścicieli. Warto jednak starać się o to wyróżnienie. Wspaniałe dzieła malarstwa północnego (krajobraz Rembrandta, pejzaż Elsheimera, portret Rubensa) i włoskiego należą do najdoskonalszych, jakie znajdują się jeszcze w rękach prywatnych.

Jeden jeszcze rodzaj muzeów wart jest osobnego omówienia: Muzeum poświęcone indywidualności artystycznej. Mam na myśli La Casa



Ryc. 91. *Sala z rzeźbą gotycką. Museo Marés. Barcelona.*

Ryc. 92. *Sala z rzeźbą gotycką. Museo Marés. Barcelona.*

Ryc. 93. *Sala z rzeźbą renesansową. Museo Marès. Barcelona.*

Ryc. 94. *Sala z pokazem broni. Museo Lazaro Galdiano. Madryt*

Ryc. 95. *Casa del Greco. Toledo.*

del Greco w Toledo. W gruncie rzeczy nie jest przecież dla widza istotne to, że prawdziwy dom El Greca znajdował się podobno o kilka numerów dalej. Ten dom, który ogląda się jako dawną siedzibę słynnego mistrza urządzony jest z wielkim staraniem, smakiem i taktem (*ryc. 95—96*). Cieniste patio, słoneczny ogród, z którego wzrok sięga płowych, jakby z piasku usypanych ścian toledańskich kościołów; zacienione okiennicami pokoje, pełne obrazów, sprzętów, wspomnień. Sztalugi, przybory malarskie z przełomu XVI i XVII wieku i obrazy mistrza Theotocopuli: świetna, nieukończona, późna seria apostołów. Może egzotyka otoczenia działa w ten sposób na przybysza z Polski, niemniej toledański przybytek El Greca nie budzi sceptycyzmu, który często utrudnia właściwą recepcję tego rodzaju pamiątkowych muzeów.

W swej przeważającej większości muzea hiszpańskie nie są nowoczesnymi instytucjami, urządzonymi wedle dzisiejszych zasad techniki muzealnej. Widać jednak duży wysiłek w kierunku ich modernizacji; artykuł Waltera Cooka z przed kilku lat informuje o pracach modernizacyj-

Ryc. 96. *Pracownia El Greco. Rekonstrukcja. Casa del Greco. Toledo.*

nych[25]. Szereg tak nowocześnie przekształconych, czy też na nowo urządzonych muzeów mogłem sam oglądać, choć moje doświadczenia ograniczone są do Andaluzji, Kastylii, Aragonu i Katalonii. Siłą muzeologii hiszpańskiej nie jest jednak nowoczesność prezentacji lecz niezmierzone, nieprzebrane wciąż jeszcze bogactwo artystyczne tego niezwykłego kraju.

PRZYPISY

[1]) Don Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura* (XVI w.), ed. Ponz, Madrid, 1788, s. 4 cyt. F. J. Sanchez Canton, *The Prado Museum. Pictures, Statues, Drawings and Jewels*, 3 ed., Madrid, 1955, s. 8.

[2]) F. J. Sanchez Canton, *Monumentos españoles*, 2 ed., Madrid, 1957.

[3]) Abbad Rios, *Catálogo monumental de España:* Zaragoza, Madrid, 1958.

[4]) Np. Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953 z doskonałym posłowiem: Juan Antonio Gaya Nuño: *Después de Justi. Medio Siglo de Estudios Velazquistas*, s.799—872.

[5]) Juan Antonio Gaya Nuño, *La Pintura Española fuera de España*, Madrid, 1958.

[6]) Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia y Guía de los Museos Españoles*, Madrid, 1955.

[7]) Np. seria *Artistas Andaluces*, wyd. przez Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla (Fernandez. Montañes, Campana) oraz seria *Artes y Artistas* wyd. przez Instituto Diego Velazquez (Borgoña, Bayeu, Huguet, Ordonez, Esquivel, Antolinez, Cl. Coello, La arquitectura barroca en Galicia, Indumentaria Medieval Española etc.).

[8]) O dziejach Prado traktują: Enriqueta Harris, *The Prado*, London—New York, 1936; Pedro Beroqui, *The Prado Art Gallery*, I, *The Royal Art. Gallery (1819—1833)*, Madrid, 1933; Mariano de Madrazo, *History of the Prado Art Gallery*, Madrid, 1945; F. J. Sanchez Canton, op. cit., s. 5—18. Dalsze informacje według Sanchez Cantona.

[9]) Antonio Ponz, *Viage de España*, VI, Madrid, 1776, s. 186, cyt. Sanchez Canton, j. w., s. 8.

[10]) *Les chefs d'oeuvre du Musée de Prado*, Bale, 1939.

[11]) „*Oeuvres d'art remises par l'Espagne à la France à la suite d'un accord d'échange conclu entre les deux gouvernements en 1941*", w: *Exposition des Chefs-d'Oeuvre Espagnols du Musée du Louvre*, Montauban, 1942, s. 7—14.

[12]) Por. Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura romanica en Castilla*, Madrid, 1954 z dalszą bibliografią dotyczącą tych fresków.

[13]) *Guía de los museos de arte, historia y arqueologia de la provincia de Barcelona*, Barcelona, 1954, s. 35—54.

[14]) Por. Walter W. S. Cook, *The Archeological Museum of Burgos*, „*College Art Journal*", XVII, 1958, s. 304—308.

[15]) Por. tenże, *New Art Museums in Spain*, tamże, s. 303.

[16]) tamże.

[17]) Walter W. S. Cook, *The Museo del Patriarca of Valencia*, „*College Art Journal*", XVIII, 1959, s. 157—159.

[18]) Por. przypis 14.

[19]) Walter W. S. Cook, *Museum of Navarra, Pamplona*, „*College Art Journal*", XVIII, 1958, s. 72—74.

[20]) *Guia de los museos... de Barcelona*, j. w.: Museo del Monasterio de Pedralbes, s. 83—84.

[21]) Valentin de Sambricio, *Les peintures de Goya dans l'église San Antonio de la Florida*, Genève, 1955.

[22]) Walter W. S. Cook, *The New Museum of Ceramics in Valencia*, „*College Art Journal*", XV, 1956, s. 354—358.

[23]) *Ayuntamiento de Barcelona, Museo creado y donado a la ciudad por Federico Marés Deulovol*, Barcelona, 1958.

[24]) José Camón Aznar, *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, 3 ed., Madrid, 1958; tenże, *Las nuevas salas del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1957.

[25]) Cook, *New Art Museums*, j. w.

Janusz Lehmann

Z PROBLEMÓW KONSERWACJI ZABYTKÓW ŻELAZNYCH

Wśród obiektów żelaznych poddanych konserwacji w roku 1960 w pracowniach Muzeum Narodowego w Poznaniu, znalazły się dwa miecze.

Jeden znaleziony przy kopaniu fundamentów, w znacznym stopniu zniszczony, z klingą przełamaną, przedstawiał się niebardzo korzystnie. Metal pokryty był grubą warstwą produktów jego korozji, ze związanymi na powierzchni osadami piasku, okruchami wapna i zwęglonymi substancjami (spalenizną).

Drugi mały mieczyk, a właściwie atrapa wykonana z żelaza jest częścią posążku pręgierza poznańskiego. Pokryty był on również warstwą rdzy i farbą, częściowo poprzerastaną produktami korozji. Warstwa farby świadczyła o tym że mieczyk był kilkakrotnie malowany. Malowanie miało go zabezpieczać przed „rdzewieniem" i niszczeniem przez czynniki atmosferyczne.

Miecz pierwszy, został przeznaczony do włączenia po konserwacji do zbiorów działu Historii Wojska Polskiego Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Natomiast drugi po przeprowadzeniu konserwacji, umieszczono spowrotem na pręgierzu, przed Starym Ratuszem w Poznaniu.

Sposób przeprowadzenia konserwacji, jak i metody badania obiektów określone zostały ich stanem zachowania, oraz warunkami, w których te obiekty znajdą się po konserwacji.

W obu wypadkach określenie stopnia skorodowania obiektu nie nastręczało szczególnych trudności. Pierwszy miecz stracił w trakcie procesu znaczną część tworzywa (ponad 30%). Warstwy produktów korozji, jak i związane z tymi warstwami osady ziemi i spalenizny zakryły kształt i formę oryginału, nie dając żadnego prawie wyobrażenia pierwotnego waloru miecza. Skorupa osadów ziemi i spalenizny była krucha, łuszcząca się warstwowo, pozwalająca na stwierdzenie drogą sondażu obecności wewnątrz osadów istnienia ciągłego metalicznego jądra [1].

Wyniki sondażu potwierdzone zostały również rezultatem badania przy pomocy magnesu.

Skład chemiczny warstwy osadów był bardzo zróżnicowany. Od tlenków typu Fe_3O_4 w małym stopniu uwodnionych, leżących przy metalicznym korpusie miecza, poprzez tlenki typu Fe_2O_3, do osadów $Fe_2O_3 \cdot H_2O$, częściowo zmieszanych z $Fe_2(CO_3)_3$ poprzerastanych krzemionką, związkami wapnia i produktami spalenizny na powierzchni [2].

Czynnikiem wpływającym w jakimś sensie „konserwująco" na metal miecza była obecność zasadowych związków wapniowych, nie dopuszczających do zakwaszania środowiska reakcji.

Substancje zwiększające szybkość korozji, nazywamy stymulatorami korozji, natomiast substancje zmniejszające szybkość korozji nazywamy inhibitorami korozji [3].

Czynniki zwiększające szybkość korozji dzielimy na dwie grupy.

Pierwsza grupa czynników, będą to warunki zewnętrzne takie jak charakter elektrolitu, ośrodka gazowego, temperatura i ciśnienie.

Druga grupa stanowi czynniki związane z charakterem metalu, jego składem chemicznym, budową krystaliczną, stanem jego powierzchni, odkształceniami, istnieniem wewnętrznych naprężeń i pasywnością [4].

Wpływ elektrolitu na szybkość korozji, wiąże się z jego odczynem, t.zn. stężeniem jonów wodorowych, oraz jego potencjałem redukcyjno-oksydacyjnym.

Metale których tlenki i wodorotlenki są rozpuszczalne zarówno w roztworach kwaśnych jak i zasadowych korodują najwolniej w roztworach obojętnych, natomiast tak kwasowość jak i zasadowość elektrolitu wpływać będzie przyspieszająco na przebieg procesu korozji.

Do grupy metali, których korozja będzie przyspieszana przez zasadowość jak i kwasowość elektrolitu należą cynk, aluminium, ołów i miedź, Druga grupa metali, których tlenki i wodorotlenki są rozpuszczalne w kwasach, a nie są rozpuszczalne w zasadach, podlegają przyspieszonej korozji w wypadku kiedy elektrolit posiada odczyn kwaśny, natomiast spowolnionej korozji, o ile elektrolit posiada odczyn zasadowy.

Możemy zatem stwierdzić, że substancje kwaśne dodane do elektrolitu będą spełniały zawsze rolę stymulatora procesu korozji, natomiast substancje zasadowe mogą spełniać rolę stymulatora w wypadku korozji miedzi, cynku, ołowiu i aluminium, a będą inhibitorem w wypadku żelaza, niklu czy kadmu.

Podobnie potencjał utleniający może działać albo jako stymulator procesu korozji, albo jako inhibitor. Jego działanie stymulujące polegać będzie na podwyższeniu potencjału elektrodowego, natomiast inhibitorem może być dlatego, że przyspiesza proces powstawania warstewki ochronnej[5].

Ponieważ z zagadnieniem warstewki ochronnej, w pracy konserwatorskiej nad metalami mamy stale do czynienia, warto wyjaśnić mechanizm procesu jej powstawania i określić wymagania jakie musi spełniać taka warstewka:

a) warstewka ochronna jest produktem korozji, powstaje na skutek działania czynnika korodującego na metal,

b) warstewka powstaje na powierzchni metalu i jest z nim ściśle związana.

Grubość warstewki jest wynikiem procesu narastania warstewki. Na powierzchni metalu, w momencie zetknięcia się jego z atakującym ośrodkiem, może powstać warstewka ochronna złożona z jednej warstwy drobin (molekuł) produktu korozji. Gdyby była ona nieprzenikliwa dla czynnika atakującego, to taka warstewka o grubości jednej cząsteczki, byłaby wystarczająca dla odcięcia leżących pod nią atomów metalu od atakującego działania czynnika korodującego.

Niestety, na ogół czynnik aktywny może przenikać przez warstewkę, atakować leżące głębiej atomy i łączyć się z nimi w związek — produkt korozji — składnik warstewki. W ten sposób następuje pogrubienie warstewki. Warstewka powstających produktów korozji stawia jednak pewien opór przenikaniu czynnika atakującego. Im warstewka jest grubsza, tym opór jest większy i przenikanie powolniejsze. Przy dostatecznej grubości warstewki ustaje przenikanie czynnika korodującego i następuje zahamowanie procesu korozji.

Gdyby usuwać warstewkę ochronną, proces korozji przebiegałby bez żadnych zahamowań.

Zjawisko przenikania czynnika atakującego przez warstewkę ochronną następuje na drodze dyfuzji drobin. Dyfuzja ta przebiega dwukierunkowo. W kierunku metalu przenikają atomy wzgl. jony czynnika korodującego, a równocześnie odwrotnie, od metalu wgłąb warstewki przenikają atomy metalu. Korozja nie tylko posuwa się w głąb metalu, ale i narasta na powierzchni.

Przemieszczanie się atomów z jego powierzchni wgłąb warstewki ochronnej może następować albo na drodze rozpuszczania się metalu w warstewce ochronnej, w wyniku czego powstaje roztwór stały metalu w jego związku i stopniowego przemieszczania się atomów wzgl. jonów w kierunku wolnej powierzchni warstewki, albo na skutek przemieszczania się jonów metalu na skutek nieszczelności sieci przestrzennej drobin warstewki.

Trudno obecnie jeszcze ocenić, czy dyfuzja drobin metalu w warstewce ochronnej odbywa się pierwszym czy drugim z podanych wyżej sposobów, czy też wchodzą tu w grę oba sposoby równocześnie.

Od powierzchni do wnętrza warstewki ochronnej dyfundują atomy wzgl. jony czynnika korodującego. Rozpad drobin (np. O_2 na 2 0) czynnika korodującego i ich przemiana na jony jest inicjowana przez adsorpcję cząsteczek na powierzchni warstewki[6]. Od strony wewnętrznej atomy metalu zaadsorbowane na wewnętrznej powierzchni warstewki posuwają się w przeciwnym kierunku. Drogi wnikających wgłąb warstewki, z jednej strony metalu, z drugiej czynnika korodującego spotykają się i następuje w miejsc zetknięcia atomów reakcja. Obszar w którym zachodzi reakcja nazywamy strefą reakcji.

Warstewki ochronne powstające na skutek działania czynnika korodującego na metal dzielimy na 3 grupy:

1. warstewki grube widzialne o grubości powyżej 5000 Å*) które można mechanicznie zdjemować z powierzchni metalu,
2. warstewki średnie występujące na metalach w postaci barw nalotowych (400—5000 Å),
3. cienkie warstewki niewidzialne, które wykryć można tylko metodami pośrednimi (grubość poniżej 400 Å).

Tworzenie barw nalotwych tłumaczymy zjawiskami interferencji światła. Jeżeli grubość warstewki wynosi wielokrotność określonej długości fali padającego promienia, to oba, padający i odbity promień, interferując ze sobą mogą się wygaszać. Wygaszanie tych promieni powoduje wzbogacenie światała odbitego w barwę uzupełniającą.

Barwa warstewki zależna będzie od jej grubości i współczynnika załamania światła substancji, z której zbudowana jest warstewka.

Je eli na powierzchni metalu będziemy mieli warstewkę o grubości zwiekszającej się w sposób ciągły, wówczas barwy metalu przejdą poprzez żółtą, czerwoną, fioletową, niebieską ,srebrzystą, szarą, jaskrawo niebieską, niebieską do niebiesko szarej.

Np.: barwie żółtej odpowiada grubość warstewki 460 Å, fioletowej 630 Å, niebieski 680 A

Zdawałoby się, że zgodnie z przedstawionym mechanizmem tworzenia się warstewki ochronnej i dyfuzji cząstek czynnika korodującego, że im warstewka ochronna jest grubsza, tym korozja powolniejsza, aż do momentu ustania korozji. (Zakładamy oczywiście takie warunki otoczenia w których tworzy się warstewka ochronna).

Tak jednak często nie jest, jak właśnie w wypadku żelaza. Warto rozpatrzyć czynniki składające się na niszczenie warstewki ochronnej.

Tlenek żelazowy tworzący warstewkę ochronną posiada znacznie większą objętość niż żelazo, na powierzchni którego powstaje i stąd tendencja warstewki do powiększania powierzchni; powstają wskutek tego naprężenia wewnętrzne, które po przekroczeniu pewnej określonej grubości powodują pękanie warstewki. Spójność warstewki z metalem jest stosunkowo mała, elastyczność również nie wielka i w tych warunkach po przekroczeniu określonej grubości przez warstewkę, następuje jej łuszczenie. Doświadczalnie wykazano, że najodporniejsza jest warstewka o grubości około 400Å.

*) 1Å, ångström = 10^{-8} cm

Najtrwalsze będą zatem warstewki które są:

1. dostatecznie cienkie i szczelne.
2. trzymają się dobrze powierzchni metalu,
3. mają współczynnik rozszerzalności cieplnej niewiele różniący się od współczynnika rozpuszczalności metalu z którego powstały,
4. są dostatecznie elastyczne i odporne,
5. posiadają niewiele większą objętość właściwą, od objętości metalu z którego powstały.

W wypadku żelaza najlepszą warstewką ochronną będzie warstewka powstała wskutek działania czynnika korodującego o własnościach redukcyjnych lub gwałtownie utleniających, z starannie wyszlifowaną i wypolerowaną powierzchnią, składającą się z niższych tlenków żelaza typu Fe_3O_4, czyli związków zbliżonych składem do minerału magnetytu wzgl. związków fosforowanych żelaza typu minerału vivianitu[7]).

Warstewki ochronne tego typu poza własnościami zabezpieczającymi przed korozją podnoszą walor estetyczny zabytkowych obiektów żelaznych i spełniają funkcje jakie spełnia „patyna" na obiektach metalowych.

Warstewki te przy niewielkim stężeniu czynników korodujących są wystarczające dla ochrony obiektu.

Celem zastąpienia działania ochronnego warstewek ochronnych lub polepszenia ich własności stosuje się powłoki ochronne.

Mogą to być powłoki metaliczne, z metalu odporniejszego na działanie określonych czynników korodujących, powłoki nieorganiczne, jak emalie, czy powłoki cementowe, czy wreszcie liczne powłoki organiczne, jak smary, farby i lakiery.

Z powłok ochronnych interesują nas w konserwacji zabytków powłoki organiczne. Skuteczność działania powłok organicznych, jest jak się okazuje ograniczona. Nawet najdoskonalsza powłoka organiczna stopniowo przepuszcza wilgoć, jak również i inne czynniki korodujące wskutek dyfuzji. Wskutek dyfuzji wilgoci każda powłoka organiczna traci z czasem swe własności mechaniczne.

Najmniej przenikliwy dla wilgoci z substancji używanych na powłoki organiczne na żelazie jest asfalt, który ma jednak szereg wad, jak tendencja do pękania w warunkach zmian temperatury. Z najwięcej przepuszczalnych dla wilgoci przenikającej drogą dyfuzji można wymienić lakier nitro, octan winylu, oraz metakrylan metylu.

Dodatek farby do stosowanej substancji organicznej, może polepszyć albo pogorszyć powłoki. Zależy to od tego czy substancja ta pod względem elektrochemicznym przyspiesza czy opóźnia korozję[8]).

Powłoki ochronne z substancjami opóźniającymi chronią metal nawet gdy są uszkodzone, natomiast powłoki z substancjami przyspieszającymi w razie uszkodzenia powodują gwałtowne przyspieszenie procesu korozji[9]).

Zagadnienie to wiąże się z zagadnieniem stosowanej w technice, ochrony katodowej metali przed korozją[10]).

Ochrona katodowa polega na dołączeniu do chronionego metalu kawałków metalu o bardziej ujemnym potencjale elektrochemicznym. Metal dołączony nazywamy protektorem. Powoduje on silną polaryzację katodową chronionej powierzchni metalu i likwiduje w ten sposób różnice potencjałów mikroogniw na powierzchni metalu chronionego. W miejsce ogromnej ilości mikroogniw które mogłyby powstać w metalu chronionym, stwarzamy jeden układ, gdzie protektor jest anodą, i ulega niszczącemu działaniu korozji, chroniąc w ten sposób metal który aż do czasu rozpuszczenia protektora jest katodą.

Podobnie przez wprowadzenie np. pyłu cynkowego do farby, po przeniknięciu wody do powłoki farby stwarza się układ elektryczny, w którym metal jest chroniony prądem polaryzacji katodowej kosztem cynku który ulega stopniowo działaniu korozji.

W naszym wypadku postanowiliśmy zdjąć warstwy osadów i tlenków, aż do czystego metalu. Zdjęcie rdzy można przeprowadzić z naszego punktu widzenia 3-ma dopuszczalnymi metodami.

1. mechaniczną, przez rozkruszenie przy pomocy zespołu odpowiednich igieł warstw rdzy, rozmiękczenie pozostałości płynna parafiną i usunięcie resztek. Metoda ta jest kłopotliwa i stosować ją trzeba w wypadku istnienia inkrustacji metalu szlachetniejszego, zachowanego zwykle dobrze, wskutek ochronnego działania żelaza, jednak nie trzymających się już metalu, a otoczonych ze wszystkich stron związkami żelaza. Zdjęcie osadów metodami elektrolitycznymi doprowadziłoby do oddzielenia się inkrustacji od korpusu obiektu. Zdjęcie warstwy „rdzy" będzie tu tylko częściowe i to do takiej głębokości, która jest konieczna dla odsłonięcia inkrustacji[11]).

2. autolizy, t. zn. przez stworzenie ogniwa w którym konserwowany obiekt będzie anodą a 5% roztwór ługu sodowego elektrolitem. Na obiekcie, na skutek przepływu prądu polaryzacji wydziela się wodór, który z jednej strony redukuje tlenki wyższe żelaza, do tlenków niższych, a z drugiej doprowadza do rozpadu twardej warstwy rdzy na cząstki niemal koloidalne[12]). Powstały osad bardzo łatwo zdjąć bez potrzeby stosowania ostrych i twardych narzędzi. Należy tu jedynie podkreślić konieczność starannego i dokładnego wypłukania resztek ługu, i to przy użyciu do końcowego płukania wody destylowanej, a następnie szybkiego wysuszania, przez zanurzenie w alkoholu, wytarcie alkoholu watą i wysuszenie.

Powstałe w trakcie procesu redukcji autolitycznej osady luźne usuwamy już w wodzie w trakcie pierwszego płukania, nie należy tych osadów zdejmować jak to się mówi „do gołej skóry" metalu, przez użycie szczotki metalowej, lecz pozostawić cieniutką warstewkę trzymającą się zresztą dobrze powierzchni metalu. Taka cienka warstewka zredukowanych tlenków żelaza typu minerału magnetytu barwy czarnoszarej do czarnoniebieskiej jest właśnie charakterystyczną dla żelaza patyną i stanowi warstewkę ochronną.

Należy pamiętać, że zredukowane w procesie redukcji tlenki żelaza, są w dużym stopniu rozdrobnienia. Mokre przy dostatecznym dostępie powietrza łatwo utleniają się spowrotem do tlenku Fe_2O_3 brunatnego, który jest niczym innym jak rdzą. Dlatego proces suszenia należy przeprowadzać bez dostępu powietrza, uniemożliwiając równocześnie działanie powietrza i wody, przez rozpuszczenie pozostałej wody na warstwie czarnej patyny w alkoholu. Patynę z alkoholu możemy już suszyć na powietrzu.

Trzeba jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że w wodzie w której płucze się obiekt po zabiegu jest rozpuszczona również pewna ilość powietrza. Nie jest to groźne dotąd, dokąd roztwór posiada odczyn alkaliczny, tzn. do chwili wypłukania resztek ługu z roztworu. Odczyn wody destylowanej jest lekko kwaśny, z powodu obecności rozpuszczonego dwutlenku węgla. Dlatego dobrze jest użyć wody destylowanej przegotowanej do końcowego płukania i płukanie to o ile możności przeprowadzić sprawnie, w czasie niezbyt długim. Nie powinno ono trwać krócej niż 20 minut a dłużej niż 30 przy conajmniej 5-krotnej zmianie wody destylowanej.

Oczyszczanie w wodzie razem z „wyniesionym" przez obiekt ługiem z elektrolitu może trwać nieco dłużej. Pierwsze spłukiwanie winno się odbywać w strumieniu wody wodociągowej w czasie od 3—5 minut.

3. Metodę elektrolizy, przez podłączenie obiektu do ujemnego bieguna prądu stałego, zaś jako anody używamy blachy żelaznej, względnie elektrody węglowej w 2—3% roztworze Na OH jako elektrolicie. Napięcie prądu 6—12 V, natężenie 2—4 A/dcm^2, temperatura 20—30°C.

Tym sposobem wywołujemy na katodzie energiczne wydzielanie się wodoru z elektrolitu. Zabieg trwa 6—12 godzin, skutek taki sam jak jak przy zastosowaniu autolizy, postępowanie z obiektem po zabiegu również identyczne.

W naszym wypadku zastosowaliśmy metodę elektrolizy, która nie wymaga zakrycia obiektu folią, granulkami czy pyłem i pozwala na obserwację przebiegu procesu. Po opadnięciu pierwszej warstwy osadów, zauważyliśmy w górnej części klingi, blisko rękojeści jakąś czerwoną inkrustację. Po zauważeniu inkrustacji proces przerwaliśmy, celem bliższego zbadania sprawy. Okazało się, że w mieczu tkwi inkrustacja z miedzi złoconej na powierzchni w kształcie litery P. Oczywiście proces można było przeprowadzić do końca dopiero po zabezpieczeniu inkrustacji przed odpadnięciem, ponieważ jak się okazało, była ona już tylko zawieszona w osadach tlenku, i nie była związana z korpusem metalicznym.

Zabieg po uzyskaniu na powierzchni żelaza właściwej patyny można byłoby uznać za zakończony, niemniej wyłoniły się nowe problemy.

Problem pierwszy, to problem wynikający z faktu, że żelazo tak zresztą jak i inne metale jest dobrym przewodnikiem ciepła. W wypadku zmiany temperatury nagrzewa się prędzej niż inne przedmioty w otoczeniu i stygnie również znacznie prędzej. Z nagrzewaniem się w warunkach muzealnych nie jest tak źle, gorzej że stygnąc prędzej i będąc zimniejszy od otoczenia kondensuje na swej powierzchni wilgoć z powietrza. Z warunkami klimatycznymi nawet na salach ekspozycyjnych, w muzeach nie jest najlepiej, a cóż dopiero w magazynach. Ponieważ wilgoć na powierzchnię metalu jak wiemy nie działa korzystnie, a szkodzi nawet takiej powierzchni, która posiada warstewkę ochronną, trzeba coś zrobić aby utrudnić jej kondensację na powierzchni obiektu.

W praktyce powleka się powierzchnię metalu jakąś obojętną tłustą substancją w rodzaju parafiny czy wazeliny, i trzeba dbać aby co jakiś czas to powleczenie uzupełnić, gdyż ze względów estetycznych musi ono być nieznaczne, cienkie, a nawet ciała o tak małej lotności jak parafina czy wazelina po jakimś czasie z powierzchni „wyparują".

W naszym wypadku nie uznaliśmy za stosowne powlec powierzchni parafiną czy wazeliną, gdyż postanowiliśmy problem ochrony powierzchni przed korozją rozwiązać, wraz z problemem obiektu. Trudno eksponować obiekt ponadgryzany, rozłamany na dwie odrębne części. Trzeba ze zględów zasadniczych zachować obiekt w jego obecnym stanie, ale równocześnie dyskretnie podpowiedzieć wyobraźni zwiedzającego jak on wyglądał w czasach swej świetności, nie nadgryziony jeszcze zębem czasu i to najlepiej tak, aby zwiedzający nie potrzebował odrywać wzroku od obiektu.

Wszelkie przesłanki do odtworzenia oryginalnej formy są na obiekcie.

Wydawało nam się, że właściwym rozwiązaniem byłoby wtopienie istniejących części miecza w jego pierwotną formę, tak oczywiście, żeby jego stan zachowania był w pełni widoczny. Zaistniała konieczność montażu przy pomocy tworzywa sztucznego. Tworzyw sztucznych mamy już do dyspozycji sporo, i trzeba przyznać, że do montażu ekspozycyjnego są one wspaniałym materiałem.

Bezpostaciowe, (nie tworzą kryształów) należą do substancji koloidalnych, stałych. Mają one budowę makrocząsteczkową, t. zn. że ich cząstki składają się z conajmniej tysiąca (a często wielu tysięcy) atomów. Wytwarza się je z cząstek małych otrzymywanych przeważnie z surowców takich jak węgiel kamienny, ropa naftowa, powietrze i woda. Przemiana tych małych cząsteczek w wielkie makrocząsteczki odbywa się na drodze procesu zwanego polimeryzacją lub polikondensacją.

Polimeryzacją nazywamy proces łączenia się jednakowych cząsteczek (monomerów) w makrocząsteczki.

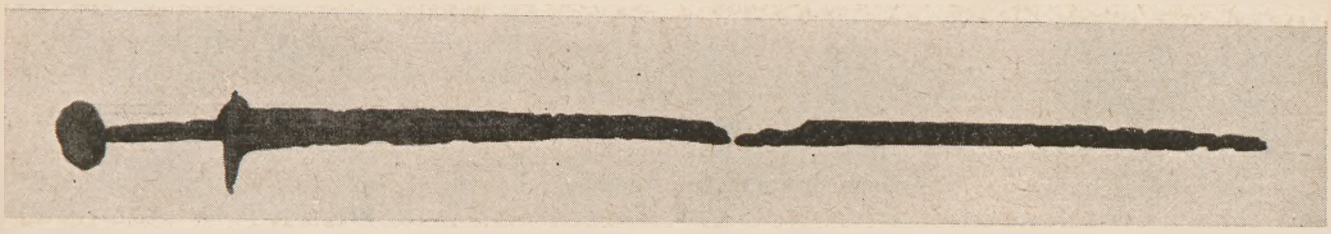
Proces polikondensacji polega na łączeniu się w makrocząsteczki cząsteczek małych conajmniej 2-ch rodzajów, przy czym mogą się tu wydzielać produkty uboczne reakcji jak chlorowodór czy woda.

Proces polimeryzacji czy polikondensacji wymaga odpowiednich warunków, t. zn. określonej temperatury, określonego odczynu p H, itp.

Stworzenie właściwych warunków polimeryzacji w warunkach pracowni konserwatorskiej, jest trudne. Poza tym polimeryzacja czy polikonden-

sacja w większości wypadków wymaga środowiska kwaśnego, co przy ewentualnej polimeryzacji prowadzonej w kontakcie z metalem jest niedopuszczalne. Tworzywa termoutwardzalne, polimeryzujące przy podwyższonej temperaturze również nie bardzo zdają egzamin.

Szereg tworzyw rozpuszcza się w substancjach organicznych, które w kontakcie z żelazem nie są obojętne, inne znów jak polichlorek winylu, zawierają potencjonalną groźbę ewentualnego rozkładu z wydzielaniem wolnego chloru czy kwasu solnego.



Ryc. 97. *Miecz*. Stan przed konserwacją.

Wybór właściwego tworzywa dla jakiegoś konkretnego celu w montażu nie jest sprawą prostą.

Tak więc po sprządzeniu dwuczęściowej formy miecza w jego oryginalnej wielkości i jego oryginalnym kształcie, ułożeniu obu części miecza w formie, można go było odlać.

Montaż przy pomocy przeźroczystego tworzywa sztucznego ma tę dodatkową zaletę ,że nie zaciemnia struktury powierzchniowej obiektu będącego przedmiotem konserwacji. Najczęściej obiekt metalowy po zdjęciu metodą autolityczną lub elektrolityczną nagromadzonych na powierzchni osadów, produktów korozji, mimo pozostawienia cienkiej patyny złożonej z niższych tlenków żelaza, stanowiącej warstewkę ochronną, zapewniającą powierzchni żelaza stan pasywny, posiada strukturę bardziej czytelną bez stosowania aparatów optycznych powiększających, niż nawet na obiekcie o nienaruszonej powierzchni.

Proces korozji któremu podlega metal może nam spełnić funkcję trawienia w metodzie badania metali zwanej w metalografii pod nazwą makrografii[13]. Zadaniem makrografii w technice obróbki metali czyli metalurgii jest zbadanie jednorodności wyrobów otrzymywanych ze stali. Można, posługując się makrografią, określić czy przedmiot żelazny względnie stalowy został odlany, odkuty czy został wykończony cyzelowaniem, piłowaniem, czy został wykonany z jednolitego kawałka metalu czy z dwu, albo więcej spojonych ze sobą. Można pozatym określić stopień jednorodności użytego materiału.

Rozróżniamy dwa rodzaje korozji, a mianowicie: 1. korozję chemiczną, 2. korozję elektrochemiczną. Z korozją chemiczną mamy do czynienia w wysokich temperaturach, kiedy na powierzchni metalu tworzy się kruchy odpryskujący tlenek. Korozja chemiczna odbywa się w gazach, dlatego nazywamy ją też korozją gazową. Produktem korozji gazowej jest zgar. Ten rodzaj korozji w ochronie i konserwacji zabytków naogół nie jest spotykany i z tego względu nie ma potrzeby zajmować się nim bliżej. W wyjątkowych wypadkach możemy spotkać się z obiektem pokrytym zgarem, czyli zgorzeliną, wtedy kiedy mamy do czynienia ze znaleziskiem po pożarze.

Powszechnie spotykanym typem korozji jest korozja elektro-chemiczna, w trakcie której płynie prąd elektryczny. Powierzchnia metalu przedstawia wówczas zespół mikroogniw galwanicznych, to znaczy punktów o różnym potencjale elektrycznym. Miejsca w których potencjał jest bardziej dodatni w stosunku do otoczenia będą tworzyły anody, i w procesie korozji będą rozpuszczały się wolniej chronione polaryzacją katodową. Miejsca metalu o potencjale najbardziej ujemnym tworzyć będą katody ulegające rozpuszczaniu, to znaczy przyspieszonemu procesowi korozji. Spowolnienie korozji miejsc charakteryzujących się potencjałem elektrododatnim dzieje się jak widzimy kosztem przyspieszenia korozji miejsca o potencjale elektroujemnym. Zakładając że mamy do czynienia z jednym rodzajem elektrolitu o tym samym stężeniu na całej powierzchni metalu, możemy powiedzieć, że korozja będzie tym równomierniejsza im bardziej jednorodna będzie struktura metalu. W wypadku niejednorodności struktury metalu powstałe wżery korozyjne będą zgodne topograficznie z układem poszczególnych składników metalu. Zanieczyszczenia metalu lub jego stopu osadzają się w trakcie procesu ostygania na granicach kryształów, w przestrzeniach międzykrystalicznych. Jeżeli przestrzenie te są stosunkowo duże, i tworzą jakiś związany ze sobą system przestrzenny, a potencjał elektryczny wypełniających je produktów procesu zastygania — kry-

Ryc. 98. *Miecz*. Stan w czasie konserwacji. Odkryta inkrustacja.

stalizacji, jest niższy (elektroujemny) niż potencjał kryształów, wówczas korozja dotyczyć będzie w pierwszym rzędzie przestrzeni międzykrystalicznych, posuwać będzie się szybko tymi właśnie przestrzeniami międzykrystalicznymi wgłąb metalu. Ten rodzaj korozji nazywamy korozją międzykrystaliczną[14]. Korozja międzykrystaliczna jest uważana za najgroźniejszy rodzaj korozji Doprowadza do głębszego niszczenia metalu. Nie tylko jednak korozja międzykrystaliczna powoduje powstawanie głębokich wżer, i ubytków metalu. Przyczyną powstawania znacznych ubytków metalu może być obecność w elektrolicie aktywnych elementów chemicznych, które nie są neutralizowane produktami korozji. W wypadku żelaza takim aktywnym czynnikiem jest kwas solny czy jego rozpuszczalne sole. W warunkach wilgoci mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem hydrolizy soli kwasu solnego i wodorotlenku żelaza. Sprawę pogarsza jeszcze fakt higroskopijnej natury chlorku żelazowego. Własności hygroskopijne chlorku żelaza, powodują że jest on stale mokry, to znaczy, że do niszczenia żelaza potrafi on organizować sobie sam niezbędną wilgoć.

Z tym typem ubytków i właśnie chlorkowych mamy do czynienia w wypadku naszego miecza. Miejsc tych ubytków nie jest na szczęście zbyt wiele. Obok wżer obraz powierzchniowy struktury miecza jest jeszcze zaciemniany przez uszkodzenie mechaniczne, w postaci przełamania, oraz przegięcia klingi. Obraz pozostał na tyle jasny że można stwierdzić, że klinga wraz z rękojeścią została odkuta z jednego kawałka żelaza uzyskanego w procesie wytopienia charakteryzującym się stosunkowo nie wysoką temperaturą, gdzie formowanie struktury metalu odbywało się przez przekuwanie. Stal ostrza klingi jak i rękojeści posiada strukturę zorientowaną w kierunku wzdłużnym. Nasadzona na zakończeniu rękojeści kulka posiada układ warstwowy metalu powstały również przez zastosowanie określonego sposobu odkucia. Podobnie z osobnego kawałka metalu został odkuty krzyżyk między klingą a rękojeścią. Posiada on strukturę, jak można by powiedzieć włóknistą, o kierunku poprzecznym w stosunku do kierunku struktury klingi i trzonu rękojeści.

Uzupełnieniem badania makrograficznego jest mikrografia.

Z wykonanych zdjęć metalograficznych wynika, że miecz został odkuty ze stali węglowej o składzie zbliżonym do eutektycznego[15]. Wielkość kryształów jak i ich kształt świadczy o tym, że klinga była kilkakrotnie nagrzewana, przekuwana i odpuszczana, dla nadania jej najlepszych własności mechanicznych. Struktura kulki na rękojeści jest inna, jak i różna jest mikrostruktura metalu zachowanego fragmentu krzyżyka między klingą a rękojeścią.

Obraz powierzchniowy drugiego miecza, a właściwie makiety miecza z figurki pręgierza poznańskiego, jest zupełnie odmienny. Metal został uzyskany w procesie hutniczym dysponującym możliwościami uzyskania wyższych temperatur i stąd posiada on bardziej jednorodną[16] budowę. Układ strukturalny charakteryzuje warstwowość pochodząca z sposobu skuwania. Jest widoczne, że w tym wypadku kucie miało na celu rozpłaszczenie grubszego kawałka metalu. Ostateczną formę nadano przez skuwanie uzyskanego płaskiego kawałka, oraz zaklepanie brzegów — ostrz miecza. Stwierdzono, że tak klinga, jak i krzyżyk przy rękojeści oraz bolec za krzyżykiem, wtopiony w ołów — służący do osadzenia w ręce kamiennej figury, zostały wykute z jednego kawałka żelaza.

Ze sporządzonej fotografii struktury mikrokrystalicznej nie wynika, aby były czynione zabiegi mające na celu polepszenie mechanicznych własności żelaza. Stop jest ubogi w węgiel, metal stosunkowo czysty, do tego stopnia że można dopuścić możliwość uzyskania tego żelaza już w procesie wielkopiecowym, połączonym z procesem fryszowania, a nie pudlowania[17], to znaczy możliwość że metal pochodzi z XIX, a może nawet XX wieku. Miecz ten, jak już zresztą powiedziano, jest umieszczony wraz z figurką pręgierza na otwartym powietrzu. Wilgoci potrzebnej dla przebiegu procesu korozji jest więc dostateczna ilość, i to zarówno wilgoci z opadów deszczu i śniegu jak i kondensacji pary wodnej zawartej w powietrzu, na powierzchni miecza. Przedmiot żelazny, jak wogóle każdy przedmiot metalowy, charakteryzujący się dobrym przewodnictwem cieoła, prędzej nagrzewa się pod wpływem promieniowania słonecznego i wówczas jest nieco cieplejszy od otoczenia, jednak w braku tego promieniowania, sam łatwiej wypromieniowuje ciepło z całej swej masy, prędzej stygnie, i jest nieco zimniejszy od otoczenia. Wówczas właśnie posiada on tendencję do kumulowania pary wodnej, której ciepłem kondensacji nagrzewa się, po to by ciepło wypromieniować. Jak widzimy warunki w których znajduje się, są jak najbardziej groźne dla jego stanu zachowania. Aby utrudnić kondensację pary wodnej na powierzchni żelaza powleka się ją smarem, farbą lub nawet smołą. Mimo to obserwujemy w wypadku żelaza wystawionego na działanie czynników klimatycznych na otwartym powietrzu o pewien okres czasu opóźniony, nie mniej wystarczająco intensywny proces rdzewienia — korozji.

Jak już wiemy żadna z powszechnie stosowanych powłok ochronnych nie jest zupełnie szczelna, i umożliwia dyfuzję czyli przenikanie wilgoci. Dlatego oprócz powłoki ochronnej potrzebna jest dodatkowa osłona która z jednej strony poprawiałaby szczelność tejże powłoki, a z drugiej strony wytwarzała polaryzację katodową na chronionym przez nią metalu. Wskutek procesu dyfuzji wody każda powłoka z farby, smoły, czy tworzywa sztucznego, „puchnie" i traci swą szczelność, elastyczność i wytrzymałość mechaniczną. Zwiększa przytym przepuszczalność dla wilgoci. Tworzące się w trakcie procesu korozji tlenki żelaza działają na powłokę dodatkowo w sposób niszczący, przez powiększenie swej objętości, rozpychają i rozsadzają ją. W miejscach pęknięcia powłoki ochronnej proces korozji jest dodatkowo przyspieszany. Dzieje to się dlatego, że układ powłoka ochronna — tlenek żelaza posiada potencjał wyższy niż żelazo, i wobec tego on staje się anodą chronioną prądem

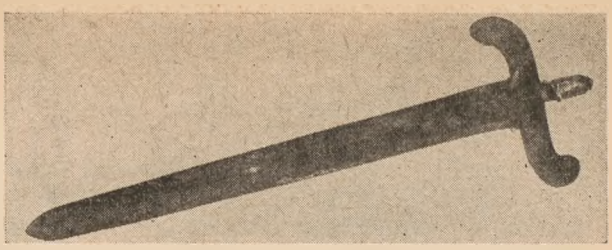
polaryzacji katodowej przyspieszania rozkładu metalu obiektu. Aby nie dopuścić do sytuacji takiej w której powłoka ochronna mogłaby mieć sumaryczny potencjał wyższy niż żelazo, trzeba dodać do niej czynnika który trwale, aż do swego ostatecznego rozkładu obniży znacznie potencjał powłoki ochronnej. Jeżeli różnica napięć między anodami i katodami mikroogniw na powierzchni jednorodnego metalu takiego jak żelazo, może być rzędu setnych części volta, i tego samego rzędu wielkości może być różnica potencjału układu tlenek żelazowy — żelazo, to wprowadzenie czynnika którego różnica potencjału w stosunku do potencjału normalnego jest rzędu 0,5 V, likwiduje różnice potencjału mikroogniw i stwarza warunki w których metal chroniony jest w całości anodą, a powłoka ochronna w całości katodą.

Ma to jeszcze dodatkową zaletę w tym, że nawet w przypadku uszkodzenia powłoki ochronnej, metal jest nadal przez nią chroniony, gdyż polaryzacja katodowa ma pewien określony w naszych warunkach zasięg, rzędu wielkości do kilku milimetrów.

Jako czynnik obniżający potencjał warstwy ochronnej działający jako inhibitor procesu korozji wybraliśmy pył cynkowy zemulgowany w lateksie, naniesiony na przeponę z tworzywa sztucznego (aminoplast) i zabezpieczony na powierzchni powłoką, zabarwioną i spreparowaną w ten sposób, aby stwarzała optyczne wrażenie żelaza. Działanie ochronne nałożonej powłoki będzie oczywiście również ograniczone w czasie, i skuteczne tylko do momentu całkowitego rozłożenia (utlenienia) pyłu cynkowego. Ten ograniczony okres czasu będzie jednak kilkakrotnie dłuższy, niż okres trwałości powłoki ochronnej bez inhibitora.

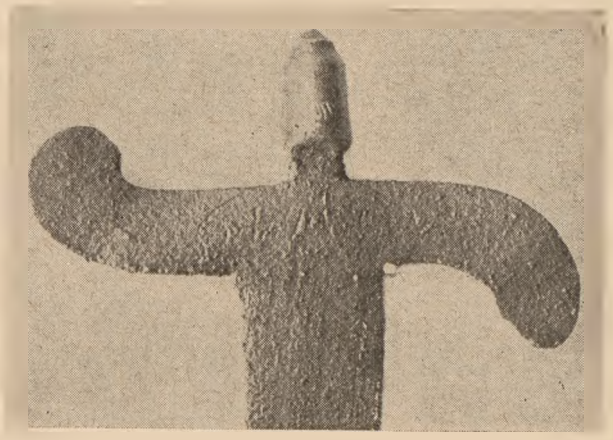
Reasumując chciałbym zwrócić uwagę na konieczność rozpatrywania następujących okoliczności, które powinny być decydujące przy wyborze właściwej metody konserwacji obiektu metalowego:

1. Stan zachowania obiektu narzuca nam konieczność względnie z drugiej strony niedopuszczalność usunięcia osadów produktów korozji,
2. Przeznaczenie obiektu określa warunki jego dalszego przechowywania, przy czym bierzemy pod uwagę w ramach określonego zespołu warunków najmniej korzystne, które określają konieczne zabiegi mające na celu ochronę obiektu przed korozją. Ochrona musi być skuteczną w danych warunkach, a równocześnie podnosić na tyle o ile to jest możliwe walor estetyczny obiektu.
3. Wartość muzealna obiektu określa sposób jego potraktowania, a zwłaszcza montażu i ekspozycyjnego wykończenia bardziej albo mniej pracochłonnego, wymagającego niższych albo wyższych kwalifikacji; nie znaczy to że każdy obiekt przeznaczony do wystawienia musi być staranniej opracowany niż obiekt przeznaczony do magazynu. Ze względu na istniejące w magazynach najczęściej mniej korzystne niż na salach



Ryc. 99. *Mieczyk z pręgierza poznańskiego.* Stan przed konserwacją.

Ryc. 100. *Mieczyk z pręgierza.* Stan po konserwacji.



Ryc. 101. *Mieczyk z pręgierza.* Fragment z odkrytą datą A. D. 1749.

Ryc. 102. *Zdjęcie metalograficzne inkrustacji miecza.* Miedź złocona.

ekspozycyjnych warunki przechowywania, może się zdarzyć że obiekt przeznaczony do magazynu powinien być staranniej opracowany niż obiekt przeznaczony do wystawienia.

4. Najlepiej nawet przeprowadzona konserwacja obiektu metalowego zapewnia jego ochronę tylko na określony okres czasu tym dłuższy im korzystniejsze są warunki jego przechowywania.

Stąd istnieje konieczność stałego dbania o poprawę warunków przechowywania obiektów tak w magazynach, jak i na salach ekspozycyjnych oraz jak najczęstszego przeglądania obiektów, dla umożliwienia likwidowania rozpoczynających się procesów korozji, co zawsze jest znacznie łatwiejsze, gdyż na ogół sprowadza się do najprostszych zabiegów konserwatorskich. Równocześnie jest to najkorzystniejsze dla samego obiektu, gdyż w każdym wypadku konserwacja choćby najlepsza nie jest w stanie wyrównać straty spowodowanej procesami niszczenia.

PRZYPISY

[1]) H. J. Plenderleith, *The Conservation of Antiquities a. Works of Art*, London 1957, s. 276.

[2]) Fr. Moog, *Neue Vorschläge zur Präparation u Konservierung v. vorgeschichtlichen Eisensachen. „Nachrichtenblatt f. d. Vorzeit"* Jg. 12 — 1936, s. 39.

[3]) Ullmans, *Encyklopädie d. Technischen Chemie*. Bd. 6 s. 446.

[4]) Ullmans, *Encyklopädie d. technischen Chemie*. Bd., 6 s. 446.

[5]) G. W. Akimow, *Podstawy nauki o korozji i ochronie metali*. W-wa 1952, P. W. T. s. 32 i nast.

[6]) H. J. Gray, *Dictionary o. Physics*. N. Y. 1958 s. 5 i nast.

[7]) J. Ernfeld, *Pflege, Erhaltung u. Konservierung v. Eisengegenständen* Halle — 1959 s. 28.

[8]) Substancjami opóźniającymi korozję żelaza, ulep zającymi elektrochemicznie powłokę ochronną jest pył cynkowy i aluminiowy, w małym stopniu również minia ołowiana. Substancjami przyspieszającymi są niektóre tlenki żelaza, sadza i grafit.

[9]) Ullmans, *Encyklopädie d. technischen Chemie* Bd. 6 s. 443.

[10]) Ullmans, *Encyklopädie d. technischen Chemie* Bd. 6 s. 446.

[11]) D. Goorickx, *Méthode d'examen et de traitement de boucles merovingiennes en fer damasquinées d'argent „Bulletin d'Institut Royal du Patrimoine Artistiques"*. I — 1958 s. 125.

[12]) Ullmans, *Encyklopädie d. technischen Chemie* Bd. 6 s. 443.

[13]) W. Broniewski, *Zasady metalografii* s. 39.

[14]) G. W. Akimow, *Podstawy nauki o korozji i ochronie metali* W-wa 1952 s. 12 i nast.

[15]) H. J. Gray, *Dictionary o. Physics*. N. Y. 1958 s. 112.

[16]) W. Broniewski, *Zasady metalografii*, s. 56.

[17]) Ullmans, *Encyklopädie d. technischen Chemie* Bd. 6 s. 263.

Janusz Lehmann

NA MARGINESIE KONSERWACJI WYROBÓW SREBRNYCH ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W POZNANIU

Srebro jest białym miękkim metalem o lustrzanym połysku, od najdawniejszych czasów chętnie używanym do wyrobu biżuterii i ozdób. W stanie rodzimym, jako czysty metal występuje w niewielkich ilościach, znacznie częściej natomiast znajduje się go w postaci związków chemicznych z siarką, chlorem, antymonem, arsenem, ołowiem. Obok złota, srebro służyło zawsze jako środek płatniczy — pieniądz, przyczym relacja wartości srebra do złota w różnych okresach historycznych i różnych kulturach ulegała zmianie. W najwcześniejszych okresach historycznych wartość srebra była znacznie wyższa niż złota, gdyż złoto było znacznie pospolitszym metalem[1]. Znajdowano je dużo częściej w stanie rodzimym w rzekach, gdzie nagromadza się wśród piasków pochodzących ze złóż okruchowych, w grawitacyjnym procesie osadzania zachodzącym w strumieniu wody bieżącej potoków i rzek górskich. Srebra nie znajdujemy w osadach rzecznych, to znaczy w miejscach w których przyroda nagromadza większe ilości szlachetnego kruszczu. Srebro w przyrodzie w stanie rodzimym występuje znacznie rzadziej od złota, natomiast znacznie częstsze są minerały zawierające związki chemiczne srebra. Złoto znajdujemy w przyrodzie wyłącznie w stanie rodzimym.

Z minerałów srebra najważniejsze są siarczek srebra, główny składnik minerału — rudy srebra argentynu, siarczki srebrowo-antymonowe — pirargiryt, siarczki arsenowo-srebrowe — prustyt, oraz chlorek srebra — keragiryt czyli srebro rogowe[2].

W Polsce srebro uzyskujemy głównie jako produkt uboczny podczas wytapiania ołowiu z jego rud, głównie galeny — siarczku ołowiu.

W miarę rozwoju umiejętności wytapiania metalu z rud i zwiększającej się ilości produkowanego przez ludzkość srebra, jego wartość w stosunku do wartości złota ulegała stałemu obniżaniu. Obecnie stanowi niewielką część wartości złota. Srebro od najdawniejszych czasów uznawane jest za metal szlachetny ze względu na jego dawną wartość, funkcję środka płatniczego, metalu klejnotów oraz ze względu na jego trwałość w czasie i odporność na niszczące działanie czynników klimatycznych i chemicznych. Te jego zalety obok estetycznego walory sprawiły że srebro było chętnie przez człowieka przyjmowane i stanowiło przedmiot tezauryzacji. Znajdujemy nierzadko w pracach wykopaliskowych, czy nawet przypadkowo w trakcie robót ziemnych, jak kopanie fundamentów, rowów irygacyjnych, czy orce, skarby z monet, lub przedmiotów srebrnych.

Czyste srebro z powodu jego małej twardości nie ma prawie zastosowania. Do wyrobów jubilerskich czy ozdobnych przedmiotów, wybijania monet, używa się stopu srebra z miedzią.

Od dłuższego już czasu w Polsce istnieją trzy stopy srebra z miedzią, próby I, II i III, zawierające odpowiednie 940, 875 i 800 części srebra na 1000 części stopu. Stosunek ilościowy srebra do miedzi w stopie był w różnych epokach i krajach różny, określany specjalnymi przepisami probierczymi, zwłaszcza jeżeli chodzi o srebro używane do wybijania monet. W stanie ciekłym miedź rozpuszcza się w srebrze w każdym stosunku. Mieszanina ciekła srebra i miedzi krzepnąc, staje się niejednorodna o ile skład jej nie jest zgodny ze składem eutektycznym, który wynosi w procencie atomowym 60% miedzi i 40% srebra, a wagowo 7 części srebra na 6 części miedzi. Temperatura topnienia srebra wynosi 962°C, miedzi 1083°C, a temperatura topnienia stopu o składzie eutektycznym 778°C. Jak widzimy dodatek miedzi do srebra obniża jego temperaturę topienia, i poprawia tym samym jego własności odlewnicze.

Wydzielanie się kryształów o różnym składzie w procesie krzepnięcia i forma kryształów zależy od składu stopu i obecności zanieczyszczeń i pozwala nam przez obserwację próbki metalu pod mikroskopem metalograficznym określić w przybliżeniu skład stopu miedzi i srebra. Rozróżnić możemy tutaj trzy składniki, a mianowicie kryształy mieszaniny eutektycznej, czyli roztworu stałego miedzi i srebra, kryształy srebra i kryształy miedzi[3]. Zanieczyszczenia osadzą się jako ługi pokrystalizacyjne w przestrzeniach między-

*) l. atom. 47, c. atom. 107,88, c. wł. 10.5, pot. norm. + 0.799 V.

krystalicznych stopu. Celem wyraźniejszego ujawnienia struktury stopu pod mikroskopem metalograficznym stosować możemy podtrawianie odczynnikami, które w różnym stopniu atakują poszczególne składniki stopu[4]).

Podobny, selektywny sposób trawienia odbywa się w naturze w procesie korozji stopu miedzi i srebra. Kryształy czystej miedzi posiadają potencjał elektryczny niższy o 0,5 V od potencjału kryształów srebra. Powierzchnia obiektu sporządzonego ze stopu srebra z miedzią stanowić będzie zatem w obecności elektrolitu zbiór mikrogniw galwanicznych. Ponieważ potencjał tak miedzi jak i srebra jest w stosunku do potencjału elektrody wodorowej elektrododatni, proces korozji i czy też przepływ prądu elektrycznego będzie możliwy tylko w wypadku obecności w elektrolicie aktywnych atomów utleniających. W normalnych warunkach tak miedź, jak i srebro, a zwłaszcza to ostatnie jest odporne na korozję.

Kwasy organiczne naogół nie atakują srebra. Kwas solny na zimno działa na srebro bardzo powoli, a to na skutek powstawania w tych warunkach nierozpuszczalnej warstewki ochronnej chlorku srebrowego. Kwas solny na gorąco rozpuszcza warstewkę chlorku srebrowego i dlatego koroduje szybko srebro. Podobnie działa cjanek potasu w obecności tlenu, przyczym powstaje związek sprzężony, a mianowicie cjanek srebrowo-potasowy. Podobnie działa amoniak na chlorek srebra tworząc również sprzężony związek amino-srebrowy, rozpuszczalny w przeciwieństwie do chlorku srebra w wodzie. W trakcie procesu korozji stopu srebra z miedzią, rozpuszczeniu ulegają kryształy miedzi; rozpuszczając się powodują przepływ prądu i związaną z nim polaryzację katodową cząstek srebra. Produkty korozji miedzi wchodzącej w skład stopu pokrywają obiekt patyną, taką jaka jest charakterystyczna dla obiektów z miedzi, lub brązu. W skład patyny, zależnie od stopnia utlenienia produktów korozji wchodzą kolejno: tlenek miedziawy czyli podtlenek miedzi, tlenek miedziowy czyli tlenek miedzi, kwaśny węglan miedzi czyli dwuwęglan miedziowy, wreszcie węglan miedziowy, zasadowy. Ten ostatni jako produkt ukończonego procesu mineralizacji miedzi, jest najbardziej trwały, dostatecznie szczelny, obojętny chemicznie, wytrzymały mechanicznie i elastyczny na tyle, że w normalnych warunkach zapewnia ochronę obiektu przed korozją. Przylegając ściśle do powierzchni obiektu, nie zatraca jego reliefu i szczegółów powierzchniowych, często powoduje że dekoracja rzeźbiarska obiektu wskutek istnienia patyny staje się lepiej czytelna niż na błyszczącym metalu. Przyjęto, że naogół patyna podnosi walor estetyczny obiektu metalowego. Nie każdy produkt korozji jest patyną nawet wtedy kiedy jego wygląd zewnętrzny czyni zadość wymogom stawianym patynie. Jeżeli w składzie chemicznym patyny stwierdzimy obecność elementów aktywnych chemicznie, zdolnych do powodowania dogłębnej korozji, to istnieje konieczność usunięcia ich. Z tym wypadkiem mieliśmy do czynienia w konserwacji skarbu monet srebrnych.

Skarb znaleziony został w lesie pod Kazimierzem Biskupim w pow. konińskim przy karczowaniu drzew. Bliższe okoliczności jego znalezienia nie są znane, gdyż M. O. dotychczas nie udzieliła odpowiedzi na nasze listy z zapytaniami o szczegóły. Wiemy tylko, że jest znaleziony — jak podano wyżej — w ziemi. Należy przypuszczać, że jest to ziemia piaszczysta, lekka o dobrym napowietrzeniu.

Skarb składa się z 255 sztuk monet i to:

a) szóstaków, trojaków i półtoraków Zygmunta III

b) szóstaków koronnych i litewskich J. Kazimierza.

c) szóstaków koronnych Jana III Sobieskiego

d) półtoraków pruskich, szwedzkich i elbląskich.

Próba srebra w monetach polskich wg ordynacji menniczej:

I. Zygmunt III, ordynacja z 13. III. 1623
   a) szóstak i trojak polski VII 1/4 (odp. dzisiejszej 453 cz. srebra na 1000 cz. stopu).
   b) półoraki ordynacja 13. III. 1623 próba IV odp. ob. 375,

II. Jan Kazimierz, ordynacja 1. III. 1656, szóstaki, próba VI — odp. ob. 375

III. Jan III Sobieski, ordynacja 1677 r. szostaki, próba VI odp. ob. 375 —[5])

Dla określenia obecności aktywnych elementów w patynie przeprowadzamy proste badanie w komórce wilgotnościowej. Obiekty umieszczamy w atmosferze wysokiej wilgotności względnej, wynoszącej 90 do 95% i obserwujemy czy istnieją miejsca patyny na których wilgoć osiada w postaci drobnych kropelek rosy. Korzystamy tutaj z faktu, że wszelkie składniki aktywne patyny są hygroskopijne, zdolne do kondensacji wilgoci, które to zjawisko jest szczególnie intensywne w wypadku przesycenia otaczającej atmosfery wilgocią. Monety winny być pozostawione w komorze wilgotnościowej na 24—48 godzin. Stwierdzenie po takim okresie czasu nieobecności kropelek rosy zapewnia w dostatecznym stopniu to, że patyna jest chemicznie obojętna. W naszym wypadku stwierdziliśmy na 40 monetach obecność stref, wprawdzie niewielkich, rzędu paru milimetrów kwadratowych aktywnej chemicznie patyny. Aktywnym składnikiem patyny tych miejsc był siarczan miedzi.

Ponieważ zdecydowano pozostawić patynę na monetach, zaistniała konieczność usunięcia szkodliwych elementów ze stref patyny aktywnej. Usunięcie to można tylko przeprowadzić lokalnie. Produkty korozji miedzi mogą być nie rozpuszczalne, tworzyć warstewki ochronne tylko w odczynie obojętnym, natomiast tak kwasy, nawet słabe i rozcieńczone, jak i ługi rozpuszczają tlenki i węglany miedzi.

Każdy stosowany w metodzie autolitycznej czy elektrolitycznej elektrolit musi posiadać odczyn zasadowy lub kwaśny. Korzystając jednak z tego, że aktywne składniki patyny są rozpuszczalne w czystej wodzie można było przeprowadzić wyługowanie ich wodą destylowaną, dodatkowo przegotowaną celem usunięcia z niej rozpuszczo-

nego CO_2, tworzącego kwas węglowy. W pierwszej fazie ługowania prowadzonej nie metodą zanurzania monet w wodzie destylowanej, aby nie dopuścić do rozprzestrzenienia się aktywnych elementów patyny, a metodą nakładania lokalnych kompresów na ligninie, obecność kwasu węglowego powoduje wytrącanie się na powierzchni kryształów siarczanu miedzi warstewki węglanu miedzi, nierozpuszczalnej w wodzie, i utrudniającej dyfuzję drobin siarczanu z kryształu i ich przechodzenie do ligniny. Lokalne kompresy zmienialiśmy co 15 do 30 minut 20-krotnie, aż do stwierdzenia przy pomocy próby aminowej nieobecności związków miedzi, na przykładanych kompresach. Przez cały okres zabiegu posiadaliśmy wrzącą wodę destylowaną. Na zakończenie zabiegu przyłożyliśmy kilkakrotnie i tutaj już na całej powierzchni monet kompres z wody destylowanej, nasyconej dwutlenkiem węgla. Miało to na celu ustabilizowanie pozostałej warstewki patyny w miejscach przeprowadzonego ługowania. Suszenie przeprowadziliśmy w temp. 70°C w suszarce po uprzednim usunięciu wilgoci przy pomocy bibuły filtracyjnej. Lekkie natłuszczenie patyny obojętną parafiną medyczną zakończyło proces konserwacji[6].

Podany wyżej przykład konserwacji nie jest typowy. Patyna powstała na srebrnych monetach sugeruje raczej miedź, niż srebro. Konserwacja miała na celu raczej utrwalenie stanu wytworzonego w naturalnych warunkach miejsca ukrycia skarbu. Uznaliśmy za niecelowe powracanie do stanu jaki charakteryzował monety po wyjściu spod stempla menniczego. Należące do skarbu okazy monet nie należą do unikalnych. Uważamy skarb za ciekawy jako zespół, który winien być eksponowany raczej w całości i w stanie jaknajbardziej zbliżonym do stanu, w którym został znaleziony.

Warstewka zielonej patyny pokrywająca monety spełnia wszelkie wymogi warstewki ochronnej.

Srebro jest metalem szlachetnym, odpornym na działanie niszczące warunków klimatycznych, wilgoci, słabych kwasów, powietrza. Na działanie tych warunków mogą być odporne i metale nieszlachetne, jak np. cyna, ołów, aluminium, cynk. Różnica między odpornością metali szlachetnych i nieszlachetnych na dane warunki polega na tym, że metale nieszlachetne, w każdym razie niektóre, tworzą warstewki ochronne produktów ich korozji, zapobiegające w danych warunkach dalszej korozji, gdy metale szlachetne warstewki takiej nie tworzą. Powierzchnia metali szlachetnych jest odporna. Stąd metale szlachetne posiadają naogół metaliczny połysk powierzchni, natomiast metale nieszlachetne połysk ten szybko tracą, pokrywając się warstwą tlenku.

Przyjmuje się, że powierzchnia obiektu zabytkowego z metalu nieszlachetnego np. cyny, ołowiu, miedzi, czy brązu nie powinna być błyszcząca, natomiast powierzchnia obiektu z metalu szlachetnego, złota czy srebra może, a nawet często powinna błyszczeć. W praktyce złoto, przez dłuższy nawet okres czasu nie przecierane

Ryc. 103. *Moneta srebrna przed konserwacją.* Widoczny krystaliczny osad.

Ryc. 104. *Moneta srebrna* przed konserwacją.

Ryc. 105. *Monety srebrne.* Stan po konserwacji.

Ryc. 106. *Kryształ* $CuSO_4 \cdot 5H_2O$ *z osadu na monecie.*

na powierzchni, choćby dla odkurzania potrafi zachować połysk metaliczny. Srebro przechowywane w miastach, traci stosunkowo szybko połysk metaliczny, i jeżeli połysk ten jest pożądany, konieczne jest przecieranie co jakiś czas powierzchni obiektu miękką suchą ściereczką choćby przy okazji odkurzania. Przyczyną „zachodzenia" powierzchni srebra szarym nalotem jest jego silne powinowactwo chemiczne do niższych związków siarki w połączeniu z którymi srebro przechodzi w siarczek srebrowy. Wystarczy zawartość 2 części siarkowodoru w milionie części powietrza, to znaczy 0,0002%, aby spowodować czernienie powierzchni srebra[7].

Podobnie działa na powierzchnię srebra choćby minimalna zawartość w powietrzu wolnych chlorowców, czy śladów kwasu solnego. Tworzy się pod ich działaniem warstewka chlorku, bromku czy jodku (halogenku) srebra, w pierwszej fazie biała, następnie pod wpływem światła ciemniejąca na skutek redukcji wytworzonego halo-

genku do wolnego srebra, już o barwie czarnej będącej wynikiem jego mikrostruktury[8].

Przebieg procesu redukcji jest taki sam, jak na kliszy fotograficznej, z tą różnicą, że na kliszy proces przez naświetlenie tylko zapoczątkowuje się, a rozwija w wywoływaniu pod wpływem reduktora zawartego w składzie wywoływacza. Cienkie naloty siarczku srebra, czy chloru w połączeniu ze srebrem rozproszonym powstałym na skutek redukcji chlorku srebra, usuwa się przez przecieranie powierzchni przy czyszczeniu. Grubsze naloty, a co gorzej warstewki ciągłe czy plamy powstałe pod wpływem większych stężeń atakującego czynnika są już trudniejsze do usunięcia, zwłaszcza siarczki.

Chlorki srebra łatwo rozpuścić i usunąć z powierzchni działając roztworem tiosiarczanu sodowego lub amoniaku, srebro wydzielone pod wpływem światła można „odbielić" roztworem żelazicjanku potasu i przez dodanie do żelazicjanku potasu, tiosiarczanu sodowego zmyć. Plamy takie można łatwo usuwać przez pocieranie tamponem z odczynnikiem. Po usunięciu starannie wodą destylowaną resztek odczynnika i wysuszenie, zabieg można uznać za zakończony.

Odczynniki używane do zabiegów, tak tiosiarczan sodu, jak i żelazicjanek potasu nie są trujące ani niebezpieczne. Siarczek srebra wymaga już traktowania stężonym roztworem cjanku potasu[9]. Ze względu na silne własności trujące cjanku, który jest jedną z najgwałtowniej działających trucizn, zabieg ten może wykonać jedynie dostatecznie wyszkolony fachowiec potrafiący obchodzić się z truciznami i to z zachowaniem wszelkich środków ostrożności, pod wyciągiem (digestorium), lub w wypadku braku wyciągu czy jego niepewnego działania w masce, ze świeżym pochłaniaczem specjalnym na cjanowodór (pochłaniacz niebieski).

Konieczność usunięcia plam zaistniała w wypadku relikwiarza (kopii galwanoplastycznej) na rękę św. Wojciecha, wykonanego ze srebra, a wystawionego w Oddziale Historycznym Muzeum Narodowego w Poznaniu w Starym Ratuszu. Relikwiarz ten wystawiony w dębowej gablocie, w jednej z sal I piętra od 1954 roku pokrył się wczesną jesienią, w miesiącu wrześniu 1960 r. szybko rosnącymi szarymi plamami z odcieniem niebieskawym. Plamy te zresztą rozszerzając się wyraźnie ciemniały pod wpływem światła.

Ryc. 107. *Relikwiarz.* Stan przed konserwacją.

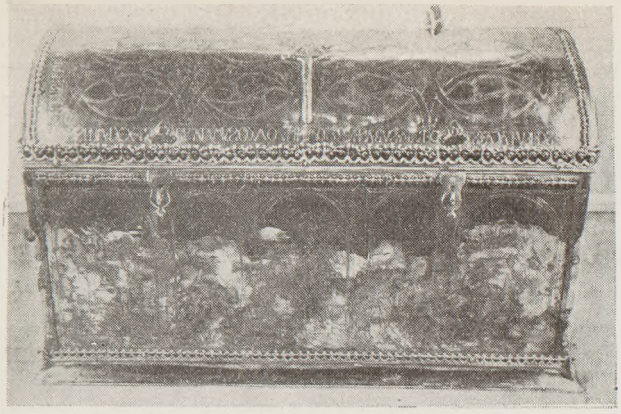
Normalnie wnętrze ratusza jest ogrzewane jesienią i zimą, tak że temperatura sal I piętra wynosi 22—24°C. Wilgotność względna przy tej temperaturze odpowiednio 60—65%. Latem, sala w której jest przechowywany relikwiarz, jest również stosunkowo lepiej nagrzana, gdyż położona jest od południowej strony ratusza. Oprócz kopii galwanoplastycznej w tej samej sali przechowywane są 2 inne, również srebrne obiekty w takich samych gablotach jak relikwiarz. Z dwu pozostałych obiektów, tylko na jednym stwierdzono nikłe plamki.

Gwałtowny wzrost plam wiązał się z gwałtownym ochłodzeniem w miesiącu wrześniu i nasyceniem powietrza wilgocią, co umożliwiło kondensację pary wodnej na powierzchni obiektów srebrnych. Był to jeden z zespołu czynników, które spowodowały powstanie i wzrost plam. Relikwiarz, na którym plamy pojawiły się i szybko rosły, jest obiektem stosunkowo nowym, o czystej, błyszczącej powierzchni. Pozostałe 2 obiekty mają powierzchnię częściowo złoconą, a powierzchnię srebrną mniej błyszczącą, zaszłą nalotem. Nalot ten, jak się okazało był czynnikiem hamującym powstawania i wzrostu plam. Odsłonięta powierzchnia metalu relikwiarza — to drugi czynnik ułatwiający proces plamienia.

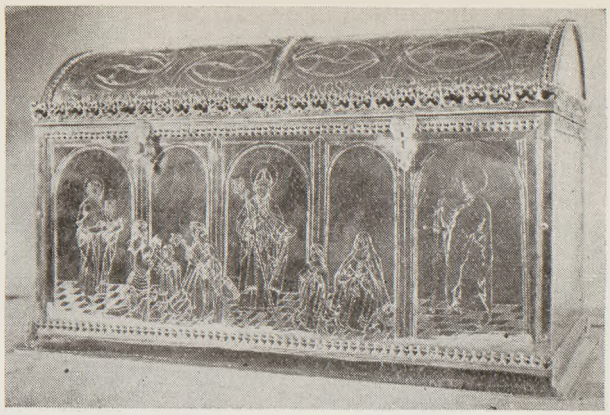
Z zanieczyszczeń powietrza w gablotach (wszystkie trzy wykonane z takiego samego drewna, w tym samym czasie w tym samym warsztacie) są charakterystyczne lotne produkty drewna (drewno przesuszane w suszarni) oraz produkty rozpadu żywicy sztucznej użytej do wykończenia powierzchni drewna. Substancja plam wykazuje wszystkie charakterystyczne cechy chlorku srebra w połączeniu ze zredukowanym z chlorku srebrem. Pierwszy czynnik przyczyniający się do powstawania plam, t. zn. wilgoć usunięto przez ogrzanie pomieszczenia, oraz przez wprowadzenie do gablot substancji neutralnej pochłaniającej wilgoć w postaci granulowanego żelu krzemionkowego.

Drugi czynnik niszczący, t. zn. opary z drewna dębowego i syntetycznego laku, ograniczono do minimum przez pokrycie powierzchni gablot szelakiem naturalnym, oraz warstewką naturalnego wosku. Już po wyeliminowaniu wilgoci zaobserwowano zahamowanie wzrostu plam. Po wyeliminowaniu drugiego jeszcze czynnika niszczącego, a mianowicie „oparów" z powierzchni drewna, uważaliśmy że nie ma potrzeby stwarzania żadnej powłoki ochronnej na powierzchni obiektu. Usunięcie plam przeprowadziliśmy przez zmycie ich poprostu roztworem żelazicjanku potasu i tiosiarczanu sodu, dokładne wypłukanie resztek odczynnika, wysuszenie najpierw bibułą, a następnie strumieniem ciepłego powierza.

Jest sprawą dużej wagi aby przechowując obiekty srebrne w muzeach nie dopuszczać do tworzenia się plam czy nalotów, z siarczków czy

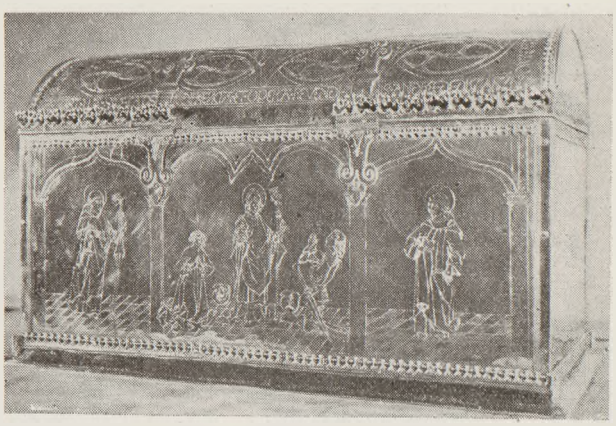


Ryc. 108. *Relikwiarz.* Stan przed konserwacją.



Ryc. 109. *Relikwiarz.* Stan po konserwacji.

Ryc. 110. *Relikwiarz.* Stan przed konserwacją.



Ryc. 111. *Relikwiarz.* Stan po konserwacji.

chlorków. Nie należy myć wodą obiektów srebrnych, a w żadnym wypadku nie wolno do mycia czy wycierania używać wody wodociągowej, która zgodnie z przepisami sanitarnymi jest chlorowana. Należy obiekty srebrne przechowywać zdala od ubikacji, kotłowni, o ile możności nie w pomieszczeniach w których są piece węglowe. Celem ochrony przed zanieczyszczeniami siarkowodorem, proponuje się czasem umieszczanie w gablotach w których są przedmioty srebrne octanu ołowiu naniesionego na tkaninę z jedwabiu naturalnego. Octan ołowiu posiada silne powinowactwo do siarkowodoru i zdolny jest do wychwytywania go z powietrza i wiązania, a w ten sposób do oczyszczania powietrza w gablocie.

Środek ten można stosować tylko wtedy, kiedy w gablocie mamy zgromadzone wyłącznie przedmioty srebrne i ewentualnie złote.

Octan ołowiu jest solą podlegającą hydrolizie, łatwo rozkładającą się, wydzielający lotny kwas octowy. Obecność jonów octanowych w powietrzu bardzo źle wpływa na trwałość powierzchni obiektów z metali nieszlachetnych, z papieru, włókien pochodzenia roślinnego, drewna a nawet kamienia porowatego, gdyż przyspiesza procesy niszczące powierzchnię i strukturę wymienionych wyżej materiałów. Mimo, że w naszych gablotach sali I piętra w Starym Ratuszu są tylko obiekty srebrne, po jednym w każdej, nie zdecydowaliśmy się na umieszczenie octanu ołowiu w gablotach.

Nie należy umieszczać w pobliżu obiektów srebrnych żadnych przedmiotów czy przyborów z gumy wulkanizowanej, jak np. uszczelek do gablot czy szaf, klocków gumowych amortyzujących, nie należy kłaść posadzek gumoidowych w pomieszczeniach w których przechowywane są obiekty srebrne. przeciwwskazania sąsiedztwa gumy i srebra są często podnoszone.

Przedstawiłem wyżej dwa przykłady konserwacji obiektów ze srebra, na tle ogólniejszych zasad konserwacji zabytków z tego metalu. Przykłady te dobrałem celowo, gdyż nasuwają one zupełnie przeciwstawne problemy. W wypadku monet korozja nastąpiła przed ich włączeniem do zbiorów muzealnych, w wypadku relikwiarza po włączeniu. Produkty korozji w pierwszym wypadku było celowe zachować, w drugim usunąć.

Skarb monet uległ korozji w procesie elektrochemicznym pod wpływem zespołu czynników charakterystycznych dla niego, a więc niejednorodność stopu, obecności elektrolitu, zawartości tlenu w powietrzu przepływu prądu elektrycznego, polaryzacji anodowej i katodowej. Relikwiarz uległ korozji chemicznej pod wpływem zanieczyszczeń powietrza. Zjawisku temu nie towarzyszy przepływ prądu, niepotrzebna jest

obecność elektrolitu, stop może być absolutnie jednorodny, obecność tlenu w powietrzu nie jest potrzebna.

Przedstawiony tutaj stopień przeciwstawności problemów konserwacji obiektów z jednego materiału powinien unaocznić jak bardzo indywidualnego traktowania wymaga każdy przypadek konserwacji, i jak względny jest wszelki podział metodyki konserwatorskiej, nawet taki jak podział wg. rodzajów materiału.

PRZYPISY

[1]) H. J. Plenderleith, *The Conservation of Antiquities a. Works of Art.* London 1957. s. 212.

[2]) Blasberg, *Lexikon f. Korrosionschutz.* Solingen, 1960 s. 196.

[3]) W. Broniewski, *Zasady Metalografii,* 1921, s. 69.

[4]) Ibidem, s. 114.

[5]) M. Gumowski, *Podręcznik Numizmatyki Polskiej,* Kraków 1914, s. 290 i 291.

[6]) H. Jędrzejewska, *Zagadnienia korozji metali w numizmatach,* W-wa 1959, „Wiadomości Numizmatyczne", R. III N. 3—4.

[7]) H. J. Plenderleith, *The Conservation of Antiquities a. Works of Art.* London 1957 s. 215.

[8]) A. W. Akimow, *Podstawy nauki o korozji i ochronie metali.* 1952, s. 190.

[9]) A. W. Akimow, j. w., s. 349.

Jerzy Świecimski

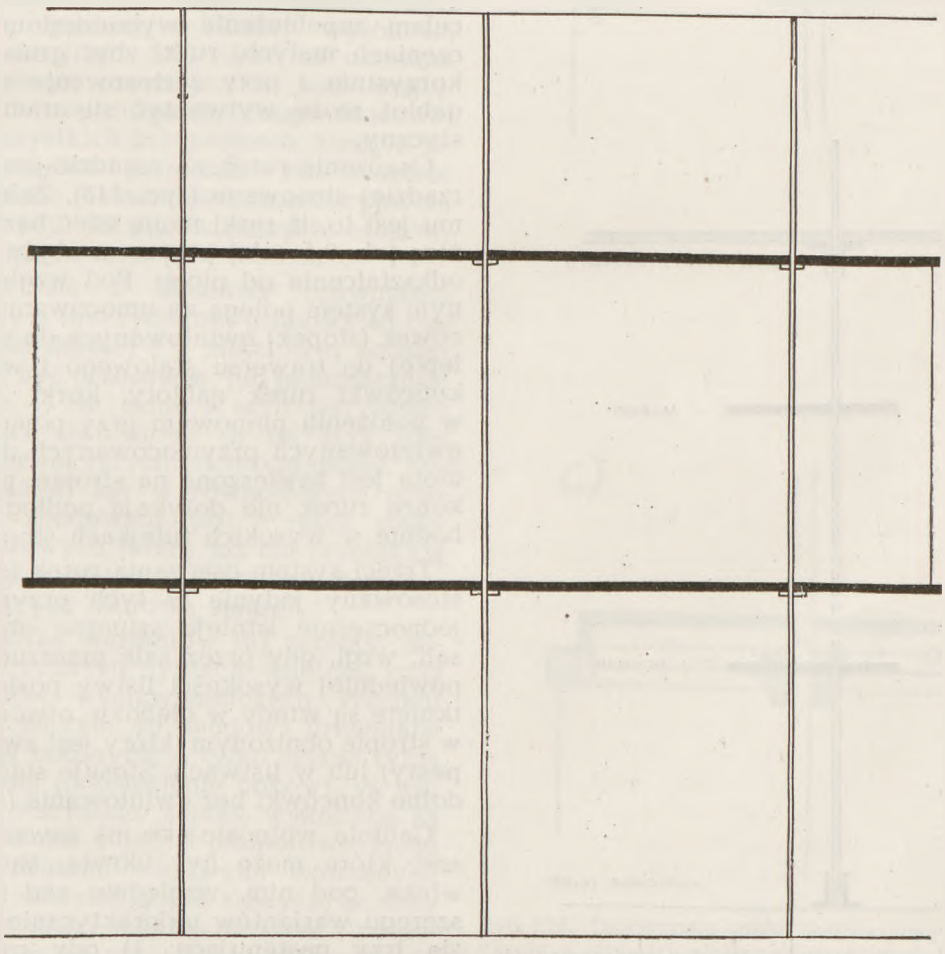
GABLOTY W NOWYCH MUZEACH PRZYRODNICZYCH

W związku z reorganizacją wystaw w kilku muzeach przyrodniczych w Polsce, zaprojektowano i zrealizowano szereg typów gablot o rozmaitych właściwościach i zastosowaniu. Prace projektodawcze zostały przeprowadzone w pracowni muzealnictwa przyrodniczego przy Krakowskim Oddziale Instytutu Zoologicznego PAN

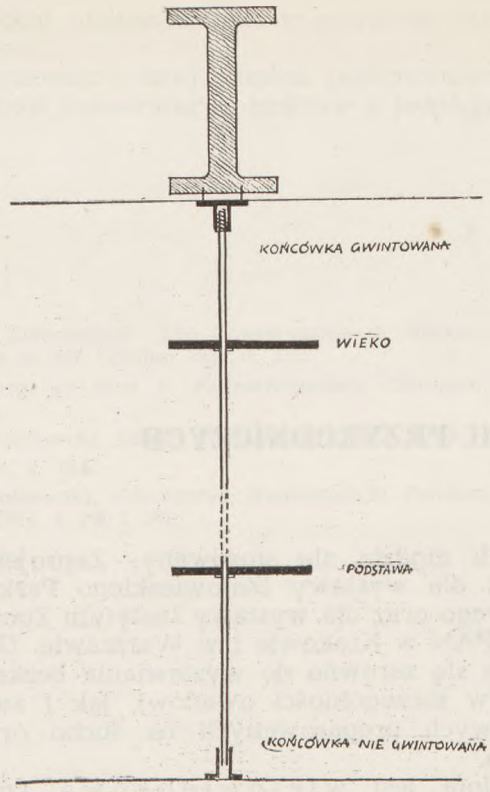
Gabloty te można poklasyfikować na kilka kategorii w zależności od konstrukcji:

1) Typ pierwszy stanowią gabloty wolnostające o zmiennej wysokości i zmiennej objętości (*ryc. 112*). Jest to typ, dotychczas w muzeach krajowych nigdzie nie stosowany. Zaprojektowano go dla wystawy Białowieskiego Parku Narodowego oraz dla wystawy Instytutu Zoologicznego PAN w Krakowie i w Warszawie. Gablota nadaje się zarówno do wystawiania bezkręgowców (w szczególności owadów), jak i zwierząt kręgowych preparowanych na sucho oraz na mokro.

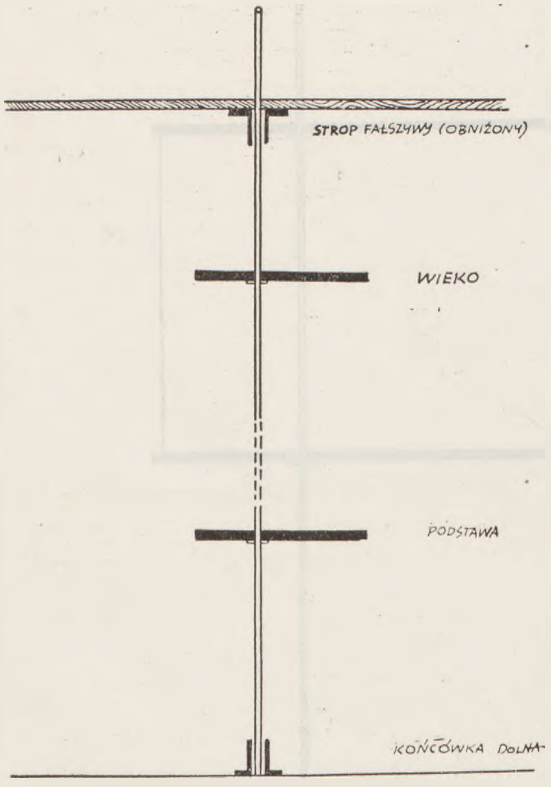
Gablota jest w i e l o w i d o k o w a, tzn. pozwala oglądać okaz ze wszystkich stron. W razie potrzeby może być jednak przekształcona w gablotę dwu i czterowidokową. Składa się ona



Ryc. 112. *Gablota wolnostojąca o zmiennej wysokości.*



Ryc. 113. *Osadzenie gabloty przez podwieszenie.*



Ryc. 114. *Osadzenie gabloty swobodne* (bez gwintowanych końcówek).

z drewnianego wieka i drewnianej podstawy, oraz szklanych ścian bocznych. Tafle szklane zestawione są bocznymi (pionowymi) krawędziami na styk, utrzymując się w położeniu jedynie dzięki temu, iż zasunięte są w rowki wyżłobione w podstawie i wieku.

Wieko oraz podstawa osadzone są na rurkach stalowych, przebijających gablotę na wylot. Rurki te naborowane są licznymi otworkami, do których zakłada się metalowe zatyczki. Dzięki temu urządzeniu można regulować dowolnie położenie wieka i podstawy, a tym samym ustalać pojemność gabloty. O ile magazyn muzealny jest zaopatrzony w kilka kompletów szyb o znormalizowanych formatach, jedna i ta sama gablota może służyć do wystawiania okazów o bardzo różnej wielkości, w kolejnych ekspozycjach.

Zastosowanie rurek jako elementów podporowych ma jeszcze inny cel praktyczny: gablota może być bowiem zainstalowana w sali o nierównej podłodze, a nawet w obrębie klatki schodowej. Jest to szczególnie cenna właściwość przy organizowaniu wystaw objazdowych, montowanych nierzadko w przypadkowych pomieszczeniach, np. świetlicach ludowych, barakach kampingowych, schroniskach itp.

Rurki mogą być osadzone w sali na rozmaity sposób: na rozpór, przez podwieszenie, wzgl. swobodnie. Osadzenie na rozpór jest sposobem najczęściej stosowanym i dlatego nie wymaga specjalnego omówienia. Metoda ta ma jednak poważną wadę, mianowicie wymaga rurek bądź grubościennych, bądź rurek o znacznej średnicy celem zapobieżenia wyboczeniom. W pomieszczeniach małych, rurki zbyt grube działają niekorzystnie i przy zastosowaniu większej ilości gablot ,może wytworzyć się ujemny efekt plastyczny.

Osadzenie rurek na zasadzie podwieszenia jest rzadziej stosowane (*ryc. 113*). Zaletą tego systemu jest to, iż rurki mogą mieć bardzo małą średnicę (ok. 0,5 cala) przyczem nigdy nie występują odkształcenia od pionu. Pod względem technicznym system polega na umocowaniu na stałe końcówek (stopek) gwintowanych do stropu sali, najlepiej do trawersu stalowego i wkręceniu w te końcówki rurek gabloty. Rurki utrzymane są w położeniu pionowym przy pomocy stopek nie gwintowanych przymocowanych do podłogi. Gablota jest zawieszona na stropie, ponieważ dolne końce rurek nie dotykają podłogi, tkwiąc swobodnie w wysokich tulejkach stopek.

Trzeci system osadzania rurek (swobodny) jest stosowany jedynie w tych przypadkach, o ile jednocześnie istnieje sztuczne obniżenie stropu sali, wzgl. gdy przez salę przerzucone są na odpowiedniej wysokości listwy poziome. Rurki zatknięte są wtedy w głębokie otwory wywiercone w stropie obniżonym (który jest zwykle wewnątrz pusty) lub w listwach. Stosuje się wtedy jedynie dolne końcówki bez gwintowania (*ryc. 114*).

Gablota wolnostojąca ma zawsze światło własne, które może być ukryte, bądź w grubości wieka, pod nim, względnie nad nim. Z pośród szeregu wariantów najpraktyczniejszymi okazały się trzy następujące: 1) gdy rura jarzeniowa umieszczona jest ponad rastrem osadzonym

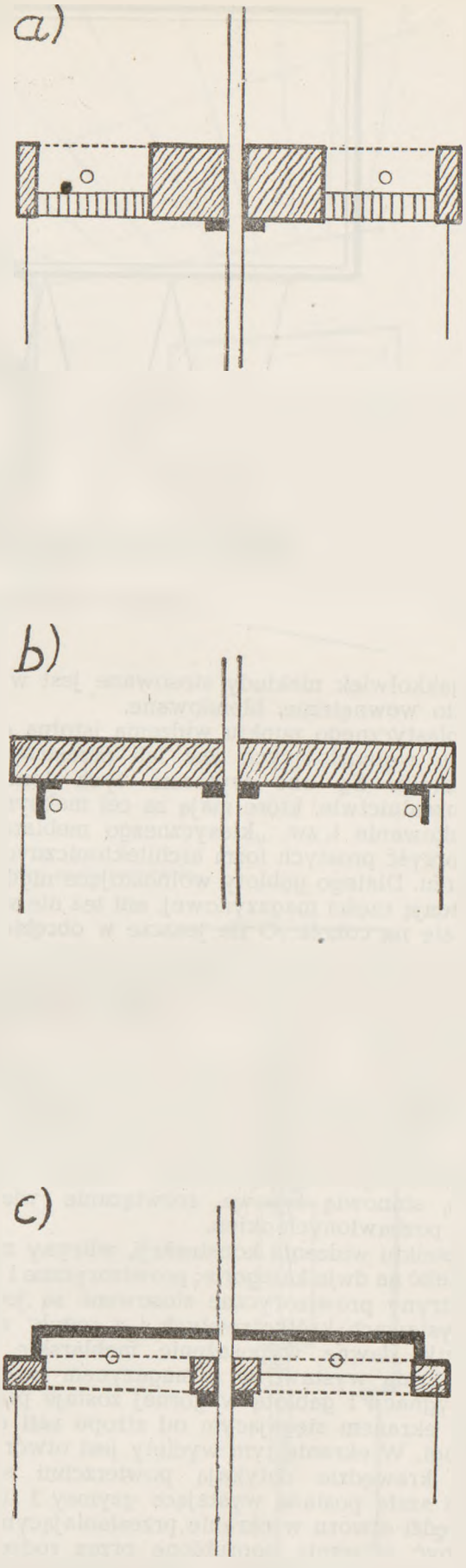
w grubości wieka i rzuca światło jednocześnie w górę i w dół (*ryc. 115a*). 2) gdy rura przytwierdzona jest pod wiekiem i blendowana od zewnątrz listwą obiegającą gablotę dookoła (*ryc. 115b*). 3) kiedy rura umieszczona jest nad wiekiem w specjalnej obudowie metalowej i rzuca światło wdół poprzez matówkę (*ryc .115c*). Sposób trzeci praktyczny jest jedynie w gablotach wysokich (gdy wieko osadzone jest powyżej poziomu oka ludzkiego). Doprowadzenie prądu jest z reguły wewnątrz rurek podporowych, przyczym może ono być górne (ze stropu) lub dolne (z gniazdek w podłodze), zaleznie od danej sytuacji w sali. Oczywiście można stosować te same gabloty przy świetle dziennym, lub przy sztucznym świetle stropowym.

Sposób montowania okazów może być rozmaity, w zależności od specyfiki wystawy. Okazy mogą być zawieszone przy pomocy żyłek nylonowych przewleczonych przez specjalne otworki w wieku, mogą być układane na półkach ze szkła lub plexiglasu, zainstalowanych na rurkach podporowych podobnie jak wieko i podstawa („nanizanych na rurki gabloty). Można wreszcie umocowywać okazy do nieprzezroczystego tła wstawionego w tym celu do wnętrza gabloty po obu stronach rurek. Ten ostatni sposób zmienia gablotę na dwu-, lub czterowidokową, zależnie od sposobu umieszczenia tła. Jest to praktyczne w tych wszystkich przypadkach, kiedy okazy są płaskie i mają być oglądane jednostronnie jak np. motyle.

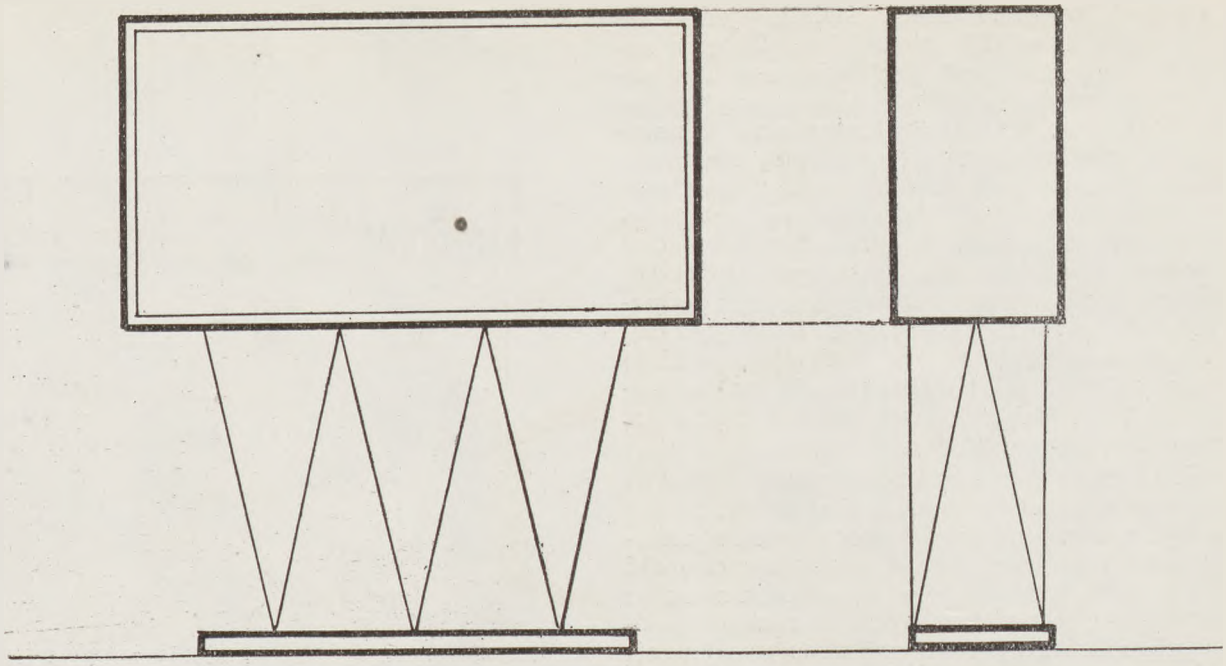
2) Drugim zasadniczym typem gablot wolnostojących są gabloty o stałej wysokości i stałej objętości (*ryc. 116*). Jest to odmiana systemu pierwszego, przynajmniej pod względem ogólnego charakteru plastycznego. Stosowane są w tych wszystkich przypadkach, kiedy z jakichkolwiek względów potrzebne jest wnętrze gabloty pozbawione elementów konstrukcyjnych, np. przy ekspozycji okazów większych: ssaków, ptaków, skamielin etc.

Gablota składa się z obudowy drewnianej w kształcie ramy o maksymalnej grubości 40 cm, dwustronnie przeszklonej i z metalowej podstawy. Szyby mogą być przesuwne, lub przeznaczone do wyjmowania. O ile jedna z szyb jest wielocześciowa, części zestawione są na styk (dla względów konserwacyjnych: ochrona przed kurzem i szkodnikami) lub w równoległych rowkach. Podstawa zbudowana jest z rurek stalowych wzgl. duralowych (które już nie przenikają do wnętrza), wzgl. z prętów zbrojeniowych zespawanych i tworzących ażurową siatkę.

Opracowano kilka wariantów tej gabloty, dostosowanych do różnych sytuacji wnętrza, oraz do różnych celów wystawienniczych. Wariant pierwszy polega na tym, że obudowa drewniana nie posiada ścian bocznych, a tylko ścianę tylną (tło), górną i dolną (przeszklenie boków). W wariancie drugim wszystkie ściany wykonane są z plexiglasu. Również i pręty podporowe mogą być zastąpione drutami stalowymi tworzącymi system naciągów utrzymujących skrzynię gabloty na dowolnej wysokości między stropem i podłogą sali. Gabloty te są przeważnie obliczone na światło dzienne, lub na sztuczne światło stropo-



Ryc. 115. *Oświetlenie gablot wolnostojących*, a. świetlówki ukryte w grubości wieka gabloty (raster), b. świetlówki pod wiekiem blendowane od zewnątrz listwami, c. świetlówki w obudowie metalowej (matówka).



Ryc. 116. *Gablota wolnostojąca o stałej wysokości.*

we, jakkolwiek niekiedy stosowane jest w nich światło wewnętrzne, blendowane.

Z plastycznego punktu widzenia istotną cechą gablot wolnostojących jest ich przestrzenność i lekkość. Są one wyrazem tych tendencji w muzealnictwie, które mają za cel maksymalne zredukowanie t. zw. „klasycznezgo meblarstwa" na korzyść prostych form architektonicznych we wnętrzu. Dlatego gabloty wolnostojące nigdy nie posiadają części magazynowej, ani też nie wspierają się na cokole. O ile jeszcze w obrębie niektórych wystaw występują gabloty z magazynem w dolnej kondygnacji, jest to zawsze wyrazem kompromisu i wynika z trudnych warunków, w których przeprowadzane są adaptacje wnętrz starych.

3) Trzeci rodzaj stanowią gabloty budowane w połączeniu z ekranem, lub ścianą (witryny).

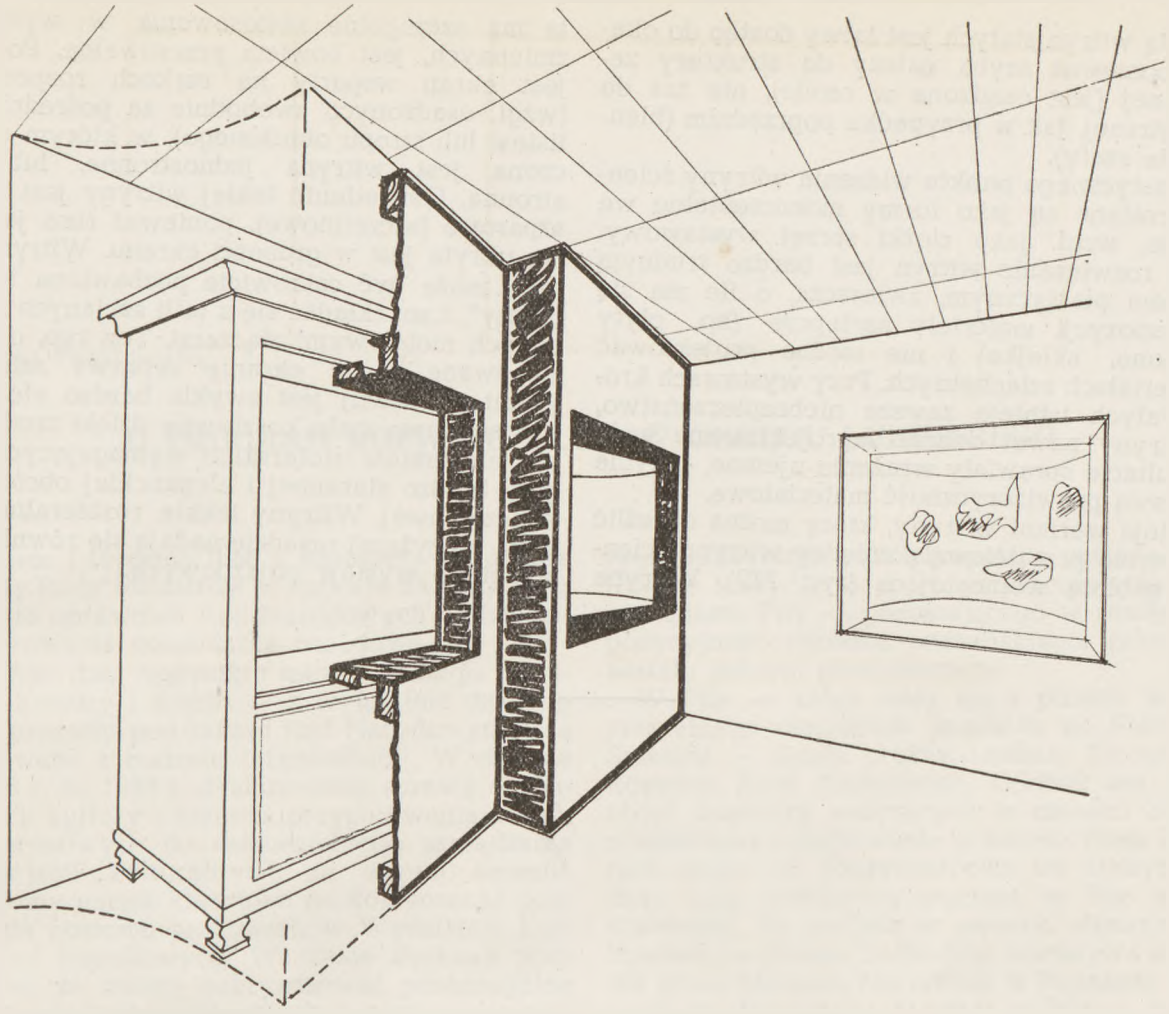
Są one przeważnie stosowane we wnętrzach adaptowanych, z wykorzystaniem starego sprzętu wystawowego. O ile powstają w budynkach nowych, stanowią typowe rozwiązanie wielkich ścian pozbawionych okien.

Z punktu widzenia konstrukcji, witryny można podzielić na dwie kategorie: prowizoryczne i stałe.

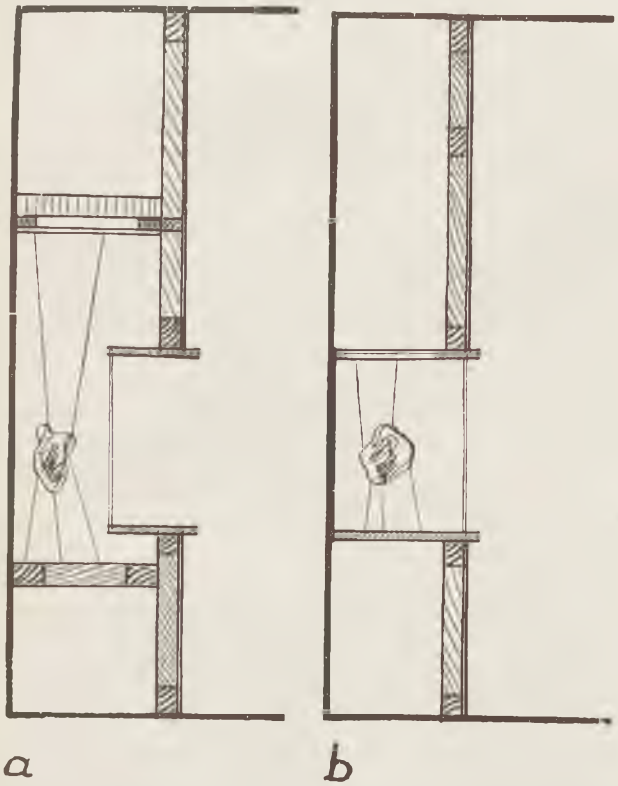
Witryny prowizoryczne stosowane są jedynie w wystawach krótkotrwałych i z reguły wykorzystują dawne wyposażenie meblarskie (*ryc. 117*). Szafa wystawowa z magazynem w dolnej kondygnacji i gablotą w górnej zostaje przesłonięta ekranem sięgającym od stropu sali aż do podłogi. W ekranie tym wycięty jest otwór, którego krawędzie dotykają powierzchni szyby. O ile szafa posiada wystające gzymsy i listwy, krawędzi otworu w ekranie przesłaniającym muszą być sztucznie pogrubione przez rodzaj futryn, albo ram, inaczej bowiem powstaje szpara przez którą szafa byłaby widoczna od strony sali. Dzięki ekranowi który jest dobrze dopasowany ze wszystkich stron do stropu, podłogi i bocznych ścian sali znikają dawne meble, nie tracąc mimo to swojej wystawowej funkcji. Wewnątrz szafy zainstalowane jest z reguły światło jarzeniowe, ukryte poza blendą metalową. Okazy zawieszone są zazwyczaj na żyłkach nylonowych umocowanych między stropem i podłogą gabloty.

Wielką wadą tego systemu jest to, iż za każdym razem, ilekroć pragniemy dostać się do wnęszafy, należy odsuwać ekran blendujący, co nieuchronnie powoduje jego uszkodzenia, zwłaszcza na złączach i krawędziach. O ile ponadto magazyn w szafie jest używany, utrudnia to a często nawet uniemożliwia korzystanie z niego. Zaletą witryn prowizorycznych jest ich stosunkowo tani koszt (płyty pilśniowe, ramiak, farba klejowa) przy dużej adaptywności. O ile muzeum nie posiada funduszów na zrealizowanie wystawy o charakterze stałym, konstrukcja ta jest zazwyczaj jedynym sposobem rozwiązania wnętrza.

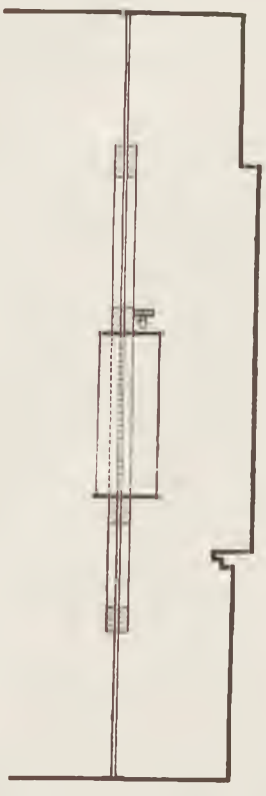
Witryny stałe nie blendują żadnych mebli i stanowią konstrukcję samodzielną. Stosowane są one zazwyczaj w wystawach o charakterze trwałym jako rozwiązanie rozległych powierzchni ścian, które z określonych względów nie mogły być inaczej wykorzystane do celów ekspozycji. Witryny mają postać ram drewnianych wsuniętych w płaszczyznę ekranu, który tworzy rodzaj fałszywej ścianki. Istnieją dwa sposoby rozwiązania takiej ramy: pierwszy sposób polega na dosunięciu jej do tła (ściany sali). Powstaje wtedy typ z a m k n i ę t y (*ryc. 118a*). Oświetlenie witryny może być w tym przypadku górne, lub boczne i łączy się zazwyczaj z przeszkleniem odpowiedniej ścianki wewnętrznej witryny. Drugi sposób polega na tym, że pomiędzy tylną krawędzią ramy a tłem istnieje jeszcze wolna przestrzeń. Jest to typ o t w a r t y (*ryc. 118b*). Instalacja oświetleniowa jest wtedy w dowolnym miejscu poza ramą, która spełnia jednocześnie funkcję blendy.



Ryc. 117. *Schemat konstrukcji witryny prowizorycznej.*



Ryc. 118. *Schemat konstrukcji witryn stałych* a. typ zamknięty, b. typ otwarty.



Ryc. 119. *Gablota przesunięta przez płaszczyznę ekranu osadzonego na rurkach rozporowych.*

Zaletą witryn stałych jest łatwy dostęp do okazów, ponieważ szyba należy do struktury zewnętrznej (jest osadzona w ramie), nie zaś do wewnętrznej, jak w przypadku poprzednim (blendowanie szafy).

Z plastycznego punktu widzenia witryny ścienne określane są jako formy monumentalne we wnętrzu, wzgl. jako ciężki sprzęt wystawowy. Dobre rozwiązanie witryn jest bardzo trudnym zadaniem plastycznym, zwłaszcza, o ile ma się do dyspozycji materiały zastępcze (np. płyty spilśnione, sklejka) i nie można projektować w materiałach szlachetnych. Przy wystawach krótkotrwałych istnieje zawsze niebezpieczeństwo, że witryny nawet dobrze zaprojektowane będą w rezultacie sprawiały wrażenie ujemne, jedynie przez swą prowizoryczność materiałową.

Istnieje wariant witryny, który można określić jako formę przejściową pomiędzy witryną ścienną a gablotą wolnostojącą (*ryc. 119*). Witryna ta ma szczególne zastosowanie w wystawach zmiennych, jest bowiem przesuwalna. Podstawą jest ekran wsparty na rurkach rozporowych (wzgl. osadzonych swobodnie za pośrednictwem listew lub stropu obniżonego), w którym umieszczona jest witryna jednostronna, lub dwustronna. Oświetlenie takiej witryny jest zwykle szparowe (szczelinowe), ponieważ rura jarzeniowa ukryta jest w grubości ekranu. Witryna tego typu może być całkowicie pozbawiona typowej „ramy", t.zn. składać się z tafli szklanych uchwyconych metalowymi złączami. Ten typ, o ile zastosowane są w ekranie zaprawy szlachetne (grunt szwedzki) jest zwykle bardzo efektowny i stosunkowo mało kosztowny dzięki zredukowaniu elementów stolarskich wymagających z reguły bardzo starannej i eleganckiej obróbki wykończeniowej. Witryny lekkie, rozbieralne, oparte na powyższej zasadzie nadają się również jako sprzęt do wystaw objazdowych.

Ludgarda Talarowska

O PROGRAM ROZWOJU MUZEÓW OKRĘGU LUBUSKIEGO

Z dniem 1 stycznia 1958 r. nastąpiło wykonanie uchwały Rady Ministrów w sprawie dalszego rozszerzania uprawnień Rad Narodowych w dziedzinie kierowania gospodarką narodową.

Od tego dnia wszystkie muzea podległe Ministrowi Kultury i Sztuki — z wyjątkiem dziewięciu — przeszły pod zarząd Rad Narodowych i są finansowane z budżetu terenowego[1]. W okresie od 1956 r. do 1958 r. dyskutowano sprawy decentralizacji kultury i kwestie przygotowania ośrodków terenowych do samodzielnego zarządzania instytucjami kulturalnymi na swoim terenie. Szczególny nacisk kładziono na konieczność podniesienia poziomu pracowników Wydziałów Kultury Rad Narodowych. W czasie dyskusji podkreślano, że należy zaktywizować poszczególne ośrodki na drodze pobudzania i podsycania ambicji kulturalnych. Dla realizacji wysuwanych postulatów przyznano poważne środki finansowe[2].

W związku z przeprowadzoną decentralizacją stworzono odrębny okręg muzealny z siedzibą w Zielonej Górze, obejmujący muzea regionalne w Nowej Soli, Międzyrzeczu i Gorzowie, dotąd podległe Muzeum Narodowemu w Poznaniu.

Muzeum regionalne w Pile leżące również na Ziemiach Odzyskanych, na skutek włączenia miasta i powiatu do województwa poznańskiego, pozostało pod opieką Muzeum Narodowego w Poznaniu, zapewnioną na drodze porozumienia i współpracy z Wydziałem Kultury P. W. R. N., bezpośrednim zwierzchnikiem zdecentralizowanych muzeów. Faktem znamiennym jest rozwój placówek muzealnych w województwie poznańskim w okresie dyskusji na temat decentralizacji kultury jak i po jej przeprowadzeniu. Wystarczy przytoczyć, że ilość muzeów regionalnych wzrosła z 4 do 21, a dalszych 6 jest w stadium organizacji[3]. Dwa z nich (mianowicie muzeum w Kaliszu i muzeum w Pile), poszczycić się mogą własnymi osiągnięciami naukowymi. Muzea te zainicjowały i spowodowały wydanie poważnych prac naukowych, związanych z ich regionami[1].

Osiągnięcia te, jak i w ogóle rozwój akcji muzealnej na terenie woj. poznańskiego stał się możliwy na bazie spontanicznego rozwoju regionalizmu, wskutek popierania regionalnych ambicji kulturalnych i pomocy merytorycznej, organizacyjnej i finansowej ośrodka wojewódzkiego. Ruch regionalistyczny w Wielkopolsce posiada ugruntowane tradycje — a ich przeszczepienie na teren miasta Piły — pozostającego w zasięgu dyspozycyjnego ośrodka poznańskiego, zakończone zostało pełnym powodzeniem.

W Pile — która stała się z punktu widzenia muzealnego ośrodkiem pamiątek po Stanisławie Staszicu — działa prężny Oddział Towarzystwa Rozwoju Ziem Zachodnich. Oddział ten potrafił objąć działaczy walczących w czasach okupacji niemieckiej o zachowanie polskości Ziem Zachodnich stając się kontynuatorem ich tradycji. Śledząc linię rozwojową muzeum w Pile możemy stwierdzić, że podjęta w ramach ofensywy kulturalnej na Ziemie Zachodnie inicjatywa stworzenia przez Muzeum Narodowe w Poznaniu — Muzeum im. Stanisława Staszica w Pile — była jak najbardziej słuszna.

Merytoryczna, administracyjna i finansowa opieka Muzeum Narodowego w Poznaniu nad muzeum w Pile sprawowana w latach 1945—1957, przygotowała w pełni samodzielny ośrodek, dla którego decentralizacja otworzyła nowy etap rozwoju[5].

Muzeum Narodowe w Poznaniu przejęło pod opiekę nie tylko muzea regionalne na terenie województwa poznańskiego, ale również muzea w Zielonej Górze, Międzyrzeczu, Gorzowie, a od 1. VI. 1952 r. muzeum w Nowej Soli, należące poprzednio do okręgu wrocławskiego[6].

Przejęcie muzeów regionalnych przez Muzeum Narodowe w Poznaniu nastąpiło z dniem 1. I. 1950 r. na mocy uchwały Rady Państwa. Linia rozwojowa tych muzeów nakreślona została zgodnie z wytycznymi władz państwowych w zakresie muzealnictwa[7]. W ramach ogólnego planu państwowego rejonizacji muzeów w Polsce oraz zgodnie z wytycznymi do programu działania muzeów, zaproponowanych przez konferencję w Nieborowie w 1950 r.[8], wyznaczono określone miejsce muzeom woj. zielonogórskiego.

Muzeum w Gorzowie — zgodnie z postulatami w. w. konferencji — przekształcono w muzeum nowego typu — muzeum podstawowe. Pracę rozpoczęto w 1951 r. i zakończono w 1952 r.[9].

Stworzenie typu muzeum podstawowego miało na celu zapobieżenie żywiołowości powstawania muzeów, przypadkowości posiadanych zbiorów i przypadkowości zbierania obiektów zabytko-

Ryc. 120. *Muzeum w Nowej Soli. Galeria.*

wych. Muzea podstawowe miały stać się bazą planowego, funkcjonalnego rozwoju muzeów, jako instrumentu upowszechniania kultury[10]. Idea tego typu muzeum, choć nie zrealizowana w szerszym zakresie przyczyniła się do przeprowadzenia akcji uporządkowania posiadanych przez małe muzea regionalne zbiorów i ekspozycji, oraz usprawnienia ich działalności w zakresie upowszechnienia.

Usamodzielnienie Muzeum w Zielonej Górze, którego rozwój był pilnie obserwowany przez środowisko poznańskie przed 1950 r.[11], postulowano już w latach 1951—52[12]. Przewidywano nawet stworzenie odrębnego zespołu muzeów Ziemi Lubuskiej z muzeum w Zielonej Górze jako muzeum okręgowym na czele.

Trudności lokalowe Muzeum w Zielonej Górze z jednej strony (zamknięcie muzeum dla publiczności przez nadzór budowlany), oraz trudności kadrowe z drugiej strony (brak mieszkań dla pracowników) — uniemożliwiły realizację stworzenia okręgu aż do 1958 roku, a otwarcie muzeum dla publiczności — aż do roku 1960. W okresie opieki Muzeum Narodowego w Poznaniu nad muzeum zielonogóskim — zespół pracowników naukowych dwukrotnie[13] opracował i udostępnił publiczności stałą ekspozycję w latach 1948 i 1954, którą nadzór budowlany dwukrotnie zamykał. Utworzoną w 1948 r. galerię malarstwa polskiego, wskutek zamknięcia muzeum zielonogórskiego, przeniesiono do muzeum w Nowej Soli. W roku 1954 zorganizowano w Zielonej Górze ekspozycję typu regionalnego z działem winiarstwa jako specyfiką terenu.

Stałe starania o nowy budynek zostały dopiero w 1958 r. uwieńczone sukcesem. Od 1958 do 1960 roku trwał remont i adaptacja budynku oraz prowadzono prace nad zorganizowaniem nowej ekspozycji. W dniu 1 maja 1960 r. otwarto muzeum dla publiczności. Na ekspozycję składają się cztery wystawy działów: archeologicznego, etnograficznego, artystycznego i winiarstwa[14]. Borykając się z trudnościami lokalowymi i kompletując w latach 1957—1960 kadry — muzeum w Zielonej Górze w ograniczonym zakresie, w miarę możliwości prowadziło akcję wystaw czasowych oraz akcję zbieracką[15].

Zaznaczyć należy, że Muzeum Narodowe w Poznaniu na przełomie roku 1959—60 przekazało w depozyt muzeum zielonogórskiemu kilkaset obiektów z działu sztuki starożytnej oraz malarstwa polskiego[16].

Obecnie przygotowuje się zestaw obiektów dla muzeum w Nowej Soli. Reorganizację ekspozycji przeprowadzi delegowany przez Muzeum Narodowe w Poznaniu zespół 5-ciu pracowników naukowych. Sprawy organizacyjne związane z reorganizacją ekspozycji prowadzi muzeum okręgowe w Zielonej Górze i muzeum w Nowej Soli. Ekspozycja została zaprojektowana jako ekspozycja regionalna z działami przyrodniczym i historyczno-artystycznym, a obiekty oddane z Muzeum Narodowego w Poznaniu w depozyt, tak dobrane, aby można je było wymienić na obiekty własne muzeum nowosolskiego, możliwe do zdobycia na terenie regionu. Muzeum w Nowej Soli przejawia dużą żywotność i aktywność w akcji popularyzacji sztuki i historii Ziem Odzyskanych[17]. Osiągnięcia tego muzeum, jego pozycja w całokształcie życia kulturalnego terenu, są bardzo znaczne i są wynikiem kilkunastoletniej nieprzerwanej działalności[18].

Ryc. 121. *Muzeum w Międzyrzeczu. Portrety trumienne.*

Podobne — jak muzeum w Nowej Soli — tradycje działalności na polu muzealnym, reprezentują muzea w Międzyrzeczu i Gorzowie. Muzeum w Międzyrzeczu obok działalności wystawienniczej prowadzonej od wczesnego okresu po wyzwoleniu[19], eksploracji terenu etnograficznego, porządkowania ekspozycji przy walnej pomocy Muzeum Narodowego w Poznaniu[20] — prowadziło wspólnie z Muzeum Archeologicznym w Poznaniu wykopaliska na zamku w Międzyrzeczu[21]. Plonem kilkunastoletniej pracy jest bogata kolekcja obiektów, dotycząca regionu międzyrzeckiego, pozwalająca na urządzenie wystaw[22].

Obecnie muzeum w Międzyrzeczu organizuje nową ekspozycję prawie wyłącznie z własnych zbiorów przy współudziale pracowników naukowych Muzeum Narodowego w Poznaniu jako doradców i współautorów programu.

Dążenia do podjęcia samodzielnej pracy muzeum w Gorzowie na bazie posiadanej ekspozycji typu podstawowego — notujemy już od roku 1954[23]. Od tego czasu przejawia się również tendencja do pracy nad regionem kulturalnym Gorzowa[24]. Rozwój pracy nad regionem przypada na okres decentralizacji[25].

Obecnie muzeum to można uznać za placówkę prężną, spełniającą właściwą rolę w życiu kulturalnym regionu, posiadającą szerokie kontakty[26].

Muzeum Narodowe w Poznaniu nie ograniczało się nigdy do pomocy muzeom na terenie podległym, ale podejmowało szereg inicjatyw na Ziemiach Odzyskanych w miejscowościach nie leżących w zasięgu administracyjnym woj. poznańskiego czy zielonogórskiego. Już w 1948 r. wysunięto ideę zorganizowania Muzeum im. M. Kopernika we Fromborku[27].

Muzeum to po przeprowadzeniu niezbędnych prac konserwatorsko-budowlanych, zorganizowano przy czynnym udziale Muzeum Narodowego w Poznaniu[28] w roku 1952. Jest ono stale żywym ośrodkiem zainteresowania miejscowej ludności oraz rzesz turystów.

Ostatnio Muzeum Narodowe w Poznaniu przygotowało zespół obiektów dla Muzeum Pomorskiego w Gdańsku oraz dla Muzeum w Malborku[29]. Ponadto wysłano również obiekty do Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie[30].

W ramach współpracy miast Poznań-Koszalin, muzeum poznańskie opiekuje się muzeum w Koszalinie[31], dla którego zorganizowało wystawę malarstwa polskiego od XVII do XX wieku, oraz opracowało katalog. Muzeum Narodowe przygotowało również dla Koszalina interesującą wystawę etnograficzną pt. „Sztuka Ludowa w Wielkopolsce" z opracowanym w Poznaniu przewodnikiem po ekspozycji. W przygotowaniu znajduje się również dla Koszalina wystawa „Malarstwo Obce XVII—XVIII w.", na którą złożą się ciekawe obiekty z Galerii Malarstwa Obcego Muzeum Narodowego w Poznaniu. Wystawę uzupełni katalog ekspozycji[32].

W organizacji muzeów regionu koszalińskiego, a zwłaszcza w eksploracji terenu, zapewnia pomoc oddelegowany do tych spraw zespół pracowników naukowych Muzeum Narodowego w Poznaniu. Dla pracowników muzeów regionalnych woj. koszalińskiego, Muzeum Narodowe w Poznaniu zorganizowało specjalną konferencję poświęconą sprawom organizacji wystaw typu historycznego.

Decentralizacja muzeów stworzyła nowe warunki, wymagające zmiany metod pomocy więk-

Ryc. 122. *Muzeum w Gorzowie.* Fragment ekspozycji.

szych ośrodków muzealnych — mniejszym. Podstawą rozwoju muzeum jako elementu życia kulturalnego regionu winna stać się jego baza społeczna.

Problemy organizacyjne życia kulturalnego regionu jak i muzeów, rozwiązywane są po decentralizacji w ramach kompetencji władz terenowych.

Wystawy objazdowe i czasowe organizowane przez muzea typu centralnego stają się w tym okresie formą uzupełnienia zasadniczej działalności muzeów terenowych. Kwestia priorytetu własnych akcji muzeów regionalnych a imprez organizowanych z inicjatywy centralnej i związana z tym kwestia centralizmu czy regionalizmu w muzealnictwie, tak w Polsce jak i na terenie międzynarodowym, nie jest jasno i zdecydowanie postawiona[33].

Doświadczenia kilkunastoletniego rozwoju muzealnictwa w Polsce a zwłaszcza na terenie woj. poznańskiego i zielonogórskiego, wskazują na konieczność umiarkowania zarówno w tendencjach centralistycznych jak i regionalistycznych. Z jednej strony na Ziemiach Zachodnich, zwłaszcza na Ziemi Lubuskiej, tendencje centralistyczne do pewnego stopnia zahamowały rozwój samodzielności placówek muzealnych i zainteresowanie regionalistyczne. Z drugiej strony — na terenie woj. poznańskiego obserwujemy żywiołowy wzrost ilości małych, regionalnych muzeów będących wynikiem wybujałych ambicji kulturalnych małych ośrodków. Z punktu widzenia polityki kulturalnej władz terenowych, wojewódzkich, czy też władz centralnych, łatwiej jest jednak żywiołowe inicjatywy regulować czy nawet w pewnych wypadkach hamować, niż nieistniejące inicjować. W wypadku Ziem Odzyskanych, gdzie rozwój tendencji regionalistycznych pojawił się stosunkowo niedawno — należy tendencje te otoczyć wszechstronnym poparciem i opieką. To zadanie spełnić mogą muzea o dostatecznej prężności organizacyjnej, zdolne do spełnienia zróżnicowanych funkcji, w tym również funkcji oświatowych[34]. Osiągnięcie pełnego rozwoju muzeów Ziemi Lubuskiej wymaga opracowania programu. Punktem wyjścia takiego programu winien stać się wszechstronny rozwój wszystkich regionów woj. zielonogórskiego, a szczególnie samej Zielonej Góry.

W konkretnym przypadku muzeów na terenie Ziemi Lubuskiej należy wszelkimi środkami stojącymi do dyspozycji ośrodka poznańskiego, jak i Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, Ministerstwa Kultury i Sztuki — popierać i wysuwać na pierwszy plan inicjatywy oddolne tego terenu. Nie należy natomiast wyręczać tych muzeów, gotowymi wykoncypowanymi w ośrodkach centralnych rozwiązaniami. Na ogół ośrodki słabiej rozwinięte wolą przyjmować gotowe rozwiązania, niż podejmować trud własnych poszukiwań. W programie rozwoju muzeów na terenie Ziemi Lubuskiej podkreślić należy konieczność szerokiego rozwinięcia eksploracji terenu, a co za tym idzie wzmożenia zbieractwa, uzupełniania już posiadanych zbiorów, również przy pomocy Min. Kultury i Sztuki.

Szczególny nacisk należy położyć na zdobycie faktycznego usamodzielnienia i odpowiedniej rangi przez Muzeum w Zielonej Górze, któremu podlegają muzea regionalne woj. zielonogórskiego. Muzeum to musi znaleźć swoje miejsce w całokształcie życia kulturalnego tego okresu i to nie miejsce ostatnie. W ośrodku poznańskim muzeum zielonogórskie winno znaleźć pomoc i poparcie dla samodzielnego rozwoju — a nie wyrękę.

PRZYPISY

[1]) *Biuletyn Informacyjny CZM i OZ*, nr 13, 1957, s. 56.

[2]) *Kultura na drodze decentralizacji — spotkanie Min. Kuryluka z dziennikarzami* — Trybuna Ludu, nr 73, 16. III. 1957 r.

[3]) *Wykaz muzeów woj. poznańskiego na dzień 31. III. 1961 r.* — zob. Kartoteka Muz. Nar. w Poznaniu.

[4]) *Rocznik Pilski*, t. I, 1960, P.T.H. — Koło w Pile.
Osiemnaście wieków Kalisza — Studia i materiały do dziejów m. Kalisza i regionu kaliskiego — t. I i II — 1960.

[5]) *Polska ofensywa kulturalna na Ziemiach Zachodnich*, Express Pozn. 16. IV. 1947.
Muzea regionalne na drodze rozwoju — Il. Kurier Polski — 17. III. 1953.
Stanisław Staszic 1755—1826 — Kat. wyst. Muz. Nar. w Poznaniu pod red. prof. dr W. Jakóbczyka.

[6]) A. Dobrzycka — K. Malinowski, *Muzeum Narodowe w Poznaniu w latach 1945—1952*, Studia Muzealne I, 1953, s. 179—278.
K. Malinowski, *Działalność Muzeum Narodowego w Poznaniu w czasie od 1. VII. 1952 — 31. XII. 1953*, Studia Muzealne II, 1957, s. 269—313.
K. Malinowski — *Muz. Nar. w Poznaniu 1954—1955*, Studia Muzealne III, 1957, s. 175—215.

[7]) W. Załuska, *Wytyczne do pragramu prac muzealnictwa na rok 1954*, Muzealnictwo 1—2, 1952, s. 7—13.

[8]) *Biuletyn Historii Sztuki* — nr specjalny z 1951 r.

[9]) J. Lehmann, *Muzeum podstawowe w Gorzowie* — Muzealnictwo, nr 3, 1953, s. 59.

[10]) *Historia świata i człowieka* — Kat. ekspozycji Muzeum w Gorzowie część I i II, 1953.

[11]) T. Pasikowski, *W muzeum zielonogórskim straszą Habsburgowie* — Głos Wielkopolski, 16. V. 1948 r.
Druga wystawa prac artystów plastyków Ziemi Lubuskiej — Il. Kurier Polski, 8. IV. 1948.

[12]) K. Malinowski, *Muzeum Narodowe w Poznaniu w latach 1945—1952* — Studia Muzealne I, 1953, s. 270.
W grudniu 1948 r. zorganizowano od podstaw ekspozycję.

[13]) Muzeum w Zielonej Górze, tworząc jako jeden z trzech działów — dział mal. polskiego od XVIII do XX wieku, wyłącznie ze zbiorów Muz. Nar. w Poznaniu — por. Księgi inw. działu mal. polskiego M. N. w Poznaniu.
Wystawa w zielonogórskim muzeum — Głos Wlkp., 1952, nr 75.

[14]) *Otwarcie Muzeum w Zielonej Górze*, Biuletyn Informacyjny ZM i OZ nr 29, 1960, s. 49.

[15]) Wystawa *Pradzieje Ziemi Lubuskiej* Biuletyn Informacyjny CZM i OZ, nr 3/4, 1956, nr 13.
Konferencja naukowa w sprawie ochrony parków na Ziemi Lubuskiej, Biuletyn Informacyjny CZM i OZ nr 14, 1957, s. 43.
Ponowne odkrycie zapomnianych urządzeń winiarskich, Biuletyn Informacyjny CZM i OZ nr 19, 1958, s. 20.

[16]) W 1959—60 przesłano do Muzeum w Zielonej Górze zestaw 70 obrazów mal. polskiego od XVIII do XX w., obejmujący najwybitniejsze nazwiska od Bacciarellego, Wojniakowskiego do Malczewskiego, Fałata, Boznańskiej — (Z ksiąg inwentarzowych działu mal. polskiego M. N. w Poznaniu).

[17]) I. Soliński — *Mówią minione wieki* — Gazeta Zielonogórska, 13/14. XI. 1954.
Wystawy muzealne w kinie „Odra" w N. Soli — Biuletyn Informacyjny CZM i OZ, nr 3—4, 1956, s. 20.
Wystawa „Pomniki Piastów Śląskich" w N. Soli — Biuletyn Informacyjny CZM i OZ, nr 3—4, 1956, s. 12.

[18]) *Odkrycie starożytnego cmentarzyska koło N. Soli* — Biuletyn Informacyjny CZM i OZ, nr 26, 1959, s. 7.
15-lecie Polski Ludowej w N. Soli — Biuletyn ZM i OZ, nr 28, 1960, s. 93.

[19]) C. Derczyńska, *Osobliwości Międzyrzecza*, Il. Kurier Polski, 21. XII. 1947.

[20]) W 1952 r. sporządzono zestawy obrazów mal. polskiego dla muzeów w Międzyrzeczu i N. Soli skomponowane tak, aby dawały krótki przegląd historii mal. polskiego. M. in. wysłano obrazy Bacciarellego, Suchodolskiego, Matejki, Fałata, Malczewskiego, Boznańskiej, Waliszewskiego. (Z ksiąg inw. działu mal. polskiego XVIII—XX w. M. N. w Poznaniu).

[21]) *Prace naukowo-badawcze Muzeum w Międzyrzeczu — wykopaliska archeologiczne w Międzyrzeczu*, Biuletyn Informacyjny CZM i OZ, nr 13, 1957, s. 1—2.

[22]) *Ze zbiorów Muzeum w Międzyrzeczu*, Gazeta Zielonogórska 26/27. III. 1955 r.
Nowa wystawa w Muzeum w Międzyrzeczu, Biuletyn Informacyjny CZM i OZ nr 8, 1956, s. 9.

[23]) *Muzeum w Gorzowie organizuje wystawy ruchome*, Gazeta Zielonogórska, 23. II. 1954.

[24]) *Santok — prastara polska twierdza*, Gazeta Zielonogórska 2/3. I. 1954.

[25]) *Jan Korcz — malarz Gorzowa*, Gazeta Zielonogórska, 16/17. XI. 1957.
Praca oświatowa w Muzeum gorzowskim, Biuletyn Informacyjny CZM i OZ, nr 14, 1957, s. 33.

[26]) *Łowicz w malarstwie Zdzisława Pągowskiego* — wystawa w ramach współpracy Oddz. Pow. TRZZ Gorzów—Łowicz, Biuletyn Informacyjny ZM i OZ, nr 31, 1960, s. 16.
Kierownik muzeum — radnym, Biuletyn Informacyjny ZM i OZ nr 31, 1960, s. 51.
Konferencja muzealna z okazji 15-lecia Muzeum w Gorzowie, Biuletyn Informacyjny ZM i OZ, nr 33, 1961, s. 16.

[27]) *Powstaje Muzeum im. Kopernika we Fromborku*, Express Poznański, 27. VII. 1948 r.
Muzeum Kopernika powstanie we Fromborku — Il. Kurier Polski, 14. III. 1948.
M. Sczaniecki, *Wystawa Kopernikowska we Fromborku*, Muzealnictwo, nr 4, Poznań 1955, s. 1—25.

[28]) Fr. Mamuszka, *Fromborskie pamiątki* — Il. Kurier Polski, nr 123, 1952, s. 4.

[29]) Dla Muzeum w Malborku wysłano zespół portretów osobistości historycznych oraz meble i broń (Z ksiąg inw. M. N. w Poznaniu).

[30]) Z większego zespołu obrazów wysłanych do Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie — pozostały jeszcze w depozycie dwa obrazy Bacciarellego (Z ksiąg inw. M. N. w Poznaniu).

[31]) *Współpraca Poznań—Koszalin*, Biuletyn Informacyjny ZM i OZ, nr 32, 1960, s. 11.

[32]) *Katalog wystawy mal. polskiego w Koszalinie*, Biuletyn Informacyjny ZM i OZ, nr 32, 1960, s. 11

[33]) *Międzynarodowa Konferencja w Kopenhadze, Aarchus i Sztokholmie*, Biuletyn Informacyjny CZM i OZ, nr 13, 1957, s. 32.

[34]) *Konferencja w sprawie działalności muzeów na polu upowszechnienia kultury*, Biuletyn Informacyjny ZM i OZ, nr 29, 1960, s. 49.
St. Orysiak, *Muzeum i problem upowszechnienia kultury*, Biuletyn Informacyjny ZM i OZ, nr 30, 1960, s. 71—79.

KRONIKA

Andrzej Ryszkiewicz

WYDAWNICTWA MUZEÓW POLSKICH W LATACH 1958—1959

Używane w tym przeglądzie publikacji określenie „wydawnictwa muzealne" nie jest jednoznaczne. W potocznym rozumieniu obejmuje ono wyniki działalności naukowo-edytorskiej czy popularyzatorskiej muzeów w postaci periodyków (u nas, jak dotąd, roczników), przewodników oraz katalogów zbiorów stałych i wystaw czasowych. Katalogi powinny przy tym mieć charakter wydawnictw naukowych. Otóż tego rodzaju publikacje ukazują się czasem i poza zasięgiem sieci muzealnej, jako produkt równoległej działalności niektórych bibliotek, gromadzących rysunki i grafikę, a posiadających aspiracje pracy naukowej także na polu historii sztuki (np. wrocławskie Ossolineum, czy Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego). Pominięcie tych książek byłoby stosowaniem mechanicznej linii podziału. Włączam je też, w miarę jak się ukazują, do artykułów sprawozdawczych, z których niniejszy jest już z kolei czwarty.

Z drugiej strony nie wszystkie książki czy broszury, powstałe w oparciu o nasze muzea i noszące ich firmę, dadzą się tą potoczną definicją objąć. Czasem są to normalne naukowe monografie i zarysy syntetyczne, które w zasadzie powinny wyjść spod pras instytucji wydawniczych, a ukazały się nakładem muzeów, tylko czy dla związków personalnych autora z kierownictwem kolekcji, czy też ze względu na przypadkowe okoliczności, umożliwiające muzeom ogłoszenie tych prac drukiem, gdy brak było innego wydawcy. Innym razem są to katalogi bieżących wystaw artystów współczesnych, które na terenie muzeum były gościem przelotnym, a po których to ekspozycjach pozostały proste spisy dzieł, nie wymagające autorstwa fachowo przygotowanego muzeologa. Pierwszy typ prac, z reguły indywidualnych, przedstawia doświadczenie, wiedzę, możliwości autora, nie instytucji, bez względu na stanowisko jakie ów autor zajmuje. Jeśli zaś chodzi o przedmiot opracowań — to tylko częściowo wiąże się on ze zbiorami muzeum. Drugi typ świadczy wprawdzie o działalności placówki, ale o działalności niejako pozamuzealnej, takiej samej jak wszelkiego typu salony wystaw artystycznych, kładących cały nacisk na ekspozycję, będącą przecież tylko jedną z funkcji muzeum. Dlatego też wydaje się słuszne publikacje te albo tylko skwitować wyliczeniem (co bynajmniej nie ma umniejszyć ich wartości i znaczenia), albo — w wypadkach jaskrawych — pominąć, aby sprawozdaniu nadać mniej więcej jednolity charakter.

*

Na plan pierwszy w tym przeglądzie wysuwa się imponujący skalą zamierzenia pełny katalog obrazów holenderskich w Muzeum poznańskim[1]. Opracowany z wielką wiedzą, skrupulatnością i nakładem wysiłku przez Annę Dobrzycką, słusznie wyróżniony został przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki jako najwybitniejsza praca roku (z konkursu wyłączeni byli autorzy-profesorowie i docenci). Trud autorski godzien jest słów wielkiego uznania: po raz pierwszy otrzymaliśmy rozumowany katalog całego działu zbiorów, wraz z magazynową rezerwą, stawiający sobie zadania najambitniejsze — sprawdzenie atrybucji, czy zaproponowania nowej, wyjaśnienie treści, datowania, stwierdzenia powiązań i odrębności, oceny, wreszcie zgromadzenia pełnej literatury. Dotychczas — poza znakomitym dziełem Białostockiego i Walickiego — wszystkie te problemy, i z równą kompetencją, podejmowały tylko katalogi kilku wystaw czasowych i parę katalogów wycinkowych, w większości dotyczących malarstwa obcego i na ogół opracowanych przez zespół warszawskiego Muzeum Narodowego. Dobrzycka objęła swą książką 143 obrazy (117 otrzymało całostronicowe reprodukcje), z czego 59 w ogóle dotychczas nienotowanych w literaturze, a dalszych parę dziesiątków znanych tylko z najprostszych wzmianek

katalogowych. Długi szereg z tych obrazów otrzymał nowe określenia autorstwa, często jeszcze chwiejne i hipotetyczne, co jest zupełnie zrozumiałe. Zespół dzieł ujętych katalogiem nie stanowi kolekcji wielkiej miary, głośne nazwiska reprezentowane są w nim tylko wyrywkowo (największych w ogóle brak), a znakomite walory malarskie przejawia tylko garstka obrazów, przede wszystkim parę pięknych pejzaży. Poznańska galeria holenderska jest kolekcją „małych mistrzów", przez to tym trudniejsza do opracowania i przynosząca dużo informacji przyczynkowych wprawdzie, ale nieznanych. Praca Dobrzyckiej niewątpliwie wzbogaca światową wiedzę o holenderskim malarstwie XVII i początków XVIII stulecia i stanowi pozycję, której żadne opracowanie szczegółowe z tego zakresu nie będzie mogło pominąć. Szkoda więc, że tylko (poza wstępem) wykaz ilustracji, nie pełny spis obrazów, przetłumaczony został na francuski. Jeśli chodzi o technikę opisu — podnieść trzeba zwięzłość not biograficznych; natomiast trudno pogodzić się z powtarzaniem pełnego wywodu, ogłoszonego czy to w *Malarstwie europejskim w zbiorach polskich*, czy w *Katalogu wystawy portretu holenderskiego* z 1956 r. również pióra Dobrzyckiej.

Żadnych innych katalogów zbiorów stałych nie opublikowały nasze muzea w okresie sprawozdawczym. Jedynie wymienić na tym miejscu trzeba pierwszy spis kolekcji, jaką gen. Józef Zając przekazał w darze przyszłemu muzeum w Katowicach. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, przejmując w depozyt ten zbiór (108 obrazów i 1700 plansz graficznych), wystawiło go na widok publiczny i ogłosiło katalog obrazów[2]).

Gromadzona w Anglii ze skromnych funduszy kolekcja składa się z dzieł niezbyt wybitnych i wymaga jeszcze dokładnego zbadania, które niewątpliwie zmieni część dotychczasowych określeń. Żaden bowiem z pokazanych obrazów nie doczekał się uprzednio naukowego opracowania, a ich stan zachowania utrudnia niejednokrotnie pewniejsze rozeznanie. Kolekcja gen. Zająca wzbogaca nasz stan posiadania przede wszystkim o pokaźny zespół angielskich i szkockich obrazów schyłku XVIII i początku XIX w., skromnie dotychczas reprezentowanych w polskich muzeach. Otrzymaliśmy też parę interesujących kompozycji holenderskich i włoskich (m. in. dwa dobre przykłady caravaggionizmu), poszczególne dzieła flamandzkie i francuskie. W przededniu kompletnej monografii Lubienieckich, których *oeuvre* wciąż wzbogaca się nowymi znaleziskami, z radością powitać trzeba niewątpliwie autentyczny, choć różny od dotychczas znanych obraz Krzysztofa Lubienieckiego.

Jeszcze jedna pozycja, jednak już bez naukowych aspiracji, dotyczy stałych zasobów muzealnych: kolejna teczka „składanek", tym razem popularyzująca malarstwo obce w Muzeum Narodowym w Poznaniu[3]). Wydawnictwo zatrzymało się na XVII w., pomijając milczeniem wyjątkowy zbiór obrazów niemieckich (częściowo i francuskich) 1. połowy XIX wieku, zupełnie wyłączony z orbity zainteresowań naszych historyków sztuki, a mający trwałą pozycję nawet w kompendiach zachodnioeuropejskich, żeby przypomnieć choćby wszystkie, aż po najnowsze wydania, „Geschichte der Kunst" Hamanna. Również pojedyncze, przecież tak wartościowe dzieła późniejsze jak pejzaż Moneta czy scena miasteczkowa Jongkinda nie zostały wydawnictwem objęte, jako że z wielką szkodą nie są wystawiane.

„Składanki", choć znajdują nabywców, nie wydają mi się szczęśliwą formą ułatwiania masowemu widzowi zwiedzania zbiorów muzealnych. Lepiej funkcję tę spełniają tradycyjne przewodniki, których wciąż mamy zbyt mało. W okresie sprawozdawczym przybył jeszcze jeden: zbiorowo przygotowany przewodnik po świetnej, nowo urządzonej kolekcji rzemiosła artystycznego w zbiorach Czartoryskich w Krakowie[4]).

Z katalogów wystaw czasowych kilka wyróżnia się szczególnie wysokim poziomem edytorskim, podtrzymując zapoczątkowaną tuż przed wojną przez Muzeum Narodowe w Warszawie, Instytut Propagandy Sztuki i Galerię Narodową Miasta Lwowa praktykę *catalogues raisonnés* obejmujących poważne, prawdziwie naukowo pomyślane i przygotowane przeglądy dzieł sztuki z publicznego i prywatnego posiadania. Z tym, że przed wojną wystawy te dotyczyły plastyki polskiej (z jednym wyjątkiem: obcych martwych natur), sztuki gotyckiej i malarstwa XIX — XX w. Powojenne zaś obejmują na ogół sztukę obcą: obrazy i grafikę niderlandzką, włoską, francuską. To znaczy wystaw plastyki polskiej, w urządzenie których włożono rzetelny wysiłek uczonych było i w Polsce Ludowej nie mało, ale liczne minęły bez katalogów naukowych. Tym chętniej witać trzeba każdy z nowoukazujących się. W okresie sprawozdawczym mamy dwie z tych poważnych publikacji — jedna dotyczy rysunków i akwarel ostatniego półwiecza, druga twórczości Wyspiańskiego.

Barwna, nowoczesna okładka katalogu pokazu „Od Młodej Polski do naszych dni"[5]) określa od razu charakter wystawy: miała ona pokazać teraźniejszość i genealogię tych kierunków, które prowadzą do nowych koncepcji estetycznych, zrywających zdecydowanie z naturalizmem XIX wieku. W ten sposób manifestowała nowoutworzona Galeria Sztuki Współczesnej swe zainteresowania i swe możliwości. I reprezentowała poważnie i celnie. Oczywiście każdy wybór jest tendencyjny i ta wystawa nie tylko swej stronniczości nie kryła, ale ją akcentowała. I dlatego, jeśli budziła głosy sprzeciwu, to chyba dlatego, że tytułem zbyt szeroko zakreśliła tylko chronologię, a nie wyraźnie przecież rysujący się profil. Bo w zamierzeniu pokaz nie był wszechstronny, pełny. Pominął więc zjawiska tak dla złożonego obrazu naszej sztuki XX w. istotne jak krakowską „Sztukę", Wilnian, czy grupy tak lub inaczej związane z Pruszkowskim, „Szkołą Warszawską" i „Bractwem św. Łukasza". Nie pokazano m. in. Wyczółkowskiego i Sichulskiego, niesłusznie pominięto Tadeusza Cieślewskiego — syna i innych. Nie wynikło to z braku materiału: wystawa, choć w zasadzie operowała zbiorami

warszawskiego Muzeum, wielokroć uciekała się do innych, prywatnych w większości, kolekcji; gdy zabrakło rysunków, pokazano grafikę. W ten sposób znakomicie wyłuskano z pokłosia Młodej Polski wartości nowe i twórcze, celnie scharakteryzowano Formistów, po raz bodaj pierwszy zaprezentowano tak ciekawe zjawiska, jak środowisko poznańskiego „Zdroju" czy lwowskiego stowarzyszenia „Artes". Po tej interesującej i konsekwentnej wystawie pozostanie bardzo staranny katalog, z notami życiorysowymi (nie uchroniły się niestety od braków i omyłek) artystów często zapomnianych i z pełną bibliografią nawet rysunków sprzed paru lat. Mnogie i dobre reprodukcje, świetny papier i staranny druk uzupełniają całość.

Z tą pierwszą manifestacją Galerii Sztuki Współczesnej wiązał się jeszcze skromny, ale estetyczny przewodnik[6], obejmujący zarówno galerię obrazów, jak i wystawę rysunków.

Z równie wysokich naukowych i estetycznych ambicji wyrosła krakowska wystawa retrospektywna Stanisława Wyspiańskiego. Urządzona była jeszcze w 1957 roku, w pięćdziesięciolecie śmierci wielkiego reformatora teatru, ale katalog nieco się spóźnił: pod koniec 1958 opublikowano jego pierwszy tom[7], na drugi, który dotyczyć będzie spuścizny literackiej i teatralnej, jeszcze czekamy. I ta wystawa, jak i poprzednia ,miała założenie wyraźne, „kierunkowe". Mówiąc słowami Blumówny — „głównym założeniem wystawy jubileuszowej" było ustalenie i pokazanie „stosunku dzieł plastycznych Wyspiańskiego do tego wszystkiego, co się współcześnie w sztuce europejskiej działo". Założenie ambitne, bo choć popularności Wyspiański — malarz nie stracił, to jednak opatrzyły się nieco, by nie rzec zbanalizowały, jego wzruszające dziecięce główki, a forma plastyczna roślinnych stylizacji z biegiem czasu ściśle włączyła się do tego zasobu form, które uznaliśmy za secesję, co w ustach artystów nowoczesnych nabrało zdecydowanie pejoratywnego zabarwienia. Ale zmienna fala estetycznych upodobań znów wyniosła sztukę początku XX w., odnajdując w niej tyle cech śmiałych, twórczych, żywotnych. Stąd też zainteresowanie np. Klimtem czy Toulouse-Lautrec'iem, stąd również próba nowego spojrzenia na Wyspiańskiego, próba udana, której wyników lekceważyć nie można. Takie było zadanie wystawy: pokazać nie muzealną wielkość, a artystę swojego i naszego czasu, malarza i rysownika twórczego, rozwijającego się, reagującego na kłębiące się, wspaniałe *milieu* artystycznego Paryża, chłonącego nowinki i przetwarzającego je na swój sposób, daleki od sztampy, mierności, naśladownictwa. Obraz taki na samej wystawie może nawet nie nasuwał się tak silnie, zagłuszony profuzją „wystawiennictwa", które u nas czasem przeradza się w sztukę dla sztuki, traci swą funkcję użytkową na rzecz nadmiernych nieraz ambicji samodzielności architekta. W katalogu (o niebanalnej formie zewnętrznej), w doborze ilustracji i we wprowadzającym tekście zagadnienia te rysują się czytelniej i przekonywująco. Wystawa i jej katalog oddały dobrą przysługę sławie Wyspiańskiego — artysty. Samo wydawnictwo ma charakter również oryginalny: przeplata się w nim wątek życiorysowy z katalogiem ekspozycji tworząc harmonijną całość, wartą wykorzystania przy wystawach monograficznych. Powiedziałbym tylko, że owe dwa tak różne w swej materii wątki należałoby elastyczniej potraktować. A więc w części biograficznej zbędna jest skrupulatna drobiazgowość inwentarza, posuwająca się aż do określania w dziesiętnych częściach milimetra rozmiarów odbitek fotograficznych wykonanych specjalnie dla wystawy. Jest to równie niepotrzebne jak określenie „fotokopia z powiększenia fotograficznego", czy „powiększenie z fotografii". Zupełnie wystarcza w tych wypadkach słowo „fotografia" (bez rozmiarów) ze wskazaniem reprodukowanego obiektu. Odwrotne braki notujemy w dziale „Plastyka", w którym zabrakło uwag historyczno-artystycznej natury (nie zastąpi ich zewnętrzny opis), a bibliografia sprowadzona została do adnotacji czy daną pracę uwzględniono w monumentalnej księdze „Stanisław Wyspiański — Dzieła malarskie" z 1925 ,czy też w niej pominięto.

Pozostałe katalogi wystaw czasowych sztuki polskiej nie osiągnęły tak wysokiego poziomu jak dwa omówione. I wśród nich jednak nie brak pozycji interesujących i cennych. Do takich zaliczam przede wszystkim wystawę monograficzną Antoniego Blanka i jej katalog[8]. Już samą koncepcję uznać należy za szczególnie cenną: kiedy u mieszkańców Ziem Odzyskanych gruntuje się patriotyzm lokalny, gdy wzrasta przywiązanie do „swego miasta" ludzi, którzy tu dopiero korzenie zapuszczają — tym bardziej należy przyklasnąć wszystkim imprezom, wydobywającym miejscowe tradycje polskie. I to nie regionalno-autochtoniczne sprowadzane na ogół do ram etnografii. A przypominać ludzi, którzy na Pomorzu ,czy Śląsku urodzili się i wyrośli, a odegrali poważną rolę w dziejach polskiej kultury, ludzi typu Staszica. Nie brak ich i wśród artystów: przypomnijmy choćby Tadeusza Konicza — Kuntzego z Zielonej Góry, czy warszawską malarkę kwiatów Henrykę Beyer, szczecinianką. Warto byłoby pomyśleć o urządzeniu wystaw w ich rodzinnych miastach. Tymczasem zaś Olsztyn uczcił pamięć warmianina Blanka, jednej z najważniejszych postaci w malarstwie warszawskim I połowy XIX w., którego zasługi pedagogiczne i organizacyjne były ogromne (przewyższające jego artystyczne uzdolnienia). Na wystawę zgromadzono całą, nielicznie zachowaną spuściznę, wydobywając przy tym i parę rzeczy dotychczas nieznanych, ale i nie zawsze pewnego autorstwa. Freski skierniewickie i obrazy ołtarzowe z Reszla i Odrzywołu pokazano w fotografiach. Obok obrazów, rysunków i rycin udostępniono też wiązkę archiwaliów i piśmiennicze prace Blanka — opracowane przezeń katalogi kolekcji Radziwiłłów i wilanowskiej galerii obrazów. Sam katalog ekspozycji przygotowany został starannie — zabrakło tylko bibliografii poszczególnych pozycji — i poprzedzony cenną sylwetą biograficzną artysty, który oczekuje jeszcze monografii. Ta pierwsza wystawa zbiorowa malarza przyspieszy ją nie-

wątpliwie, choć nie można zapominać, że zebrano zaledwie kilka obrazów olejnych, a wiemy że Blank namalował ich nie mniej niż sto kilkadziesiąt. Poligraficzna strona katalogu — jakość reprodukcji i korekta tekstu — bardzo słaba.

Wystawa Blanka w Olsztynie powstała nie tylko w wyniku współpracy muzeów, ale była wyrazem szlachetnego patronatu kulturalnego muzeów centralnych nad placówkami mniej rozwiniętymi. Akcja ta, zrywająca z dostojną statycznością i ekskluzywnością wielkich kolekcji jest charakterystyczna dla naszych czasów i przynosi wciąż nowe efekty. To samo Muzeum Narodowe w Warszawie zorganizowało w 1959 r. retrospektywny przegląd malarstwa polskiego ze swych zbiorów (od Bacciarellego do Jarockiego), przesyłając wystawę wraz z wydrukowanym przewodnikiem[9] do Lidzbarka; analogicznie postąpiono też w stosunku do Zabrza[10].

Krakowskie i Warszawskie Muzea Narodowe współzorganizowały uroczystość 150-lecia udostępnienia Domku Gotyckiego w Puławach, pierwszej publicznej placówki muzealnej, jedynej, której ciągłość zachowała się tak długo i trwa nadal. W Domku wspólnie zrekonstruowano wnętrze z czasów ks. Izabelli Czartoryskiej, urządzono pokaz starożytniczy w świątyni Sybilli, w samym pałacu zgromadzono równocześnie nawet parę ekspozycji obrazujących dzieje budynku, Instytutu, wreszcie pokaz prac najwybitniejszego malarza mecenatu puławskiego — Jana Piotra Norblina. Tylko ta ostatnia wystawa uzyskała swój drukowany katalog[11]. Arcycenne materiały tzw. Sesji Puławskiej zorganizowanej przez Stanisława Lorentza dotychczas pozostają niestety w rękopisie.

Norblin był najwcześniejszym polskim artystą, którego prace udostępniono w okresie sprawozdawczym. Gros zainteresowania skupiało się na artystach schyłku XIX i początku naszego stulecia. Bardziej w głąb ubiegłego wieku sięgnęła gdańska wystawa marynistów polskich, po której pozostał starannie opracowany i wydany katalog[12]. Morze, którego polskie wybrzeże zainteresowało dopiero artystów współczesnych, nie stanowi zbyt częstego motywu w naszym malarstwie. Jeśli pominąć parę pięknych barokowych dzieł gdańskich (z uroczą predellą ołtarza św. Urszuli w Pelplinie) — to z rzadka tylko odszukamy ten temat u wybitnych malarzy polskich XIX w. Tym niemniej udało się zgromadzić 57 obrazów z szeregu muzeów i zbiorów prywatnych, wśród nich pejzaże marynistyczne A. Gierymskiego, Bilińskiej, Ślewińskiego, Stanisławskiego, Wyczółkowskiego, Pankiewicza, Makowskiego i szeregu innych. Artystów żyjących wystawa nie uwzględniała. Autorka katalogu nie próbowała obrazów datować czy bliżej określać, pominięto też literaturę przedmiotu.

Poza tym mieliśmy jeszcze parę ekspozycji nowszych malarzy i rzeźbiarzy polskich, którym to wystawom towarzyszyły proste zestawienia katalogowe. W Lublinie pokazano więc wracający z zagranicy zespół obrazów Aleksandra Kotsisa[13]; Muzeum Śląskie we Wrocławiu udostępniło kolekcję prac Władysława Ślewińskiego[14]; pracom niedawno zmarłego pejzażysty Stanisława Czajkowskiego poświęciło specjalny pokaz rzutkie muzeum lubelskie[15]. Muzeum Toruńskie pamiątkową wystawę poświęciło młodemu i zdolnemu grafikowi wileńskiemu Walentemu Romanowiczowi. Z tej okazji ukazał się luksusowo wydany katalog[16]. Jeśli chodzi o żyjących plastyków starszego pokolenia, to przypomnieć trzeba wystawę ostatnich prac Dunikowskiego, urządzoną w tak zasłużonym dla popularyzacji dorobku wielkiego artysty muzeum warszawskim. Niewątpliwą niespodzianką tej wystawy było dwanaście parę obrazów artysty. Pokaz otrzymał katalożek, opublikowany również w przekładzie na język francuski[17]. Obszerną i świetną publikację związaną z poznańską i warszawską wystawą Wacława Taranczewskiego omówiłem w poprzednim przeglądzie. Doszła do niej jeszcze zgrabna „plakietka", którą wydano w związku ze skromną ekspozycją w Szczecinie[18]. W związku z warszawską wystawą Piotra Potworowskiego ukazała się też ładna książeczka z tekstem Juliusza Starzyńskiego[19].

Kończąc przegląd katalogów wystaw czasowych sztuki polskiej wspomnę jeszcze o paru wystawach twórczości ludowej urządzonych przez muzea w Bytomiu, Wrocławiu i Olsztynie[20]. Dwie wystawy zebrały ponadto plon konkursów, zorganizowanych przez muzea wespół z innymi placówkami. Muzeum Górnośląskie pokazało więc prace nadesłane na konkurs na „pamiętnik malarski" rozpisany wraz z Wojewódzką Radą Narodową[21], w Warszawie pokazano uroczą wystawę dziecięcych rysunków, przetwarzających zabytki muzealne[22].

Niemniej cenne i obfite w publikacje jest pokłosie wystaw sztuki obcej, które przewinęły się przez sale polskich muzeów w 1958 i 1959 roku. „Książką roku" tego działu jest niewątpliwie poważny katalog świetnej wystawy holenderskiego pejzażu[23]. Wzorem paru wystaw lat uprzednich wystawa była wynikiem współpracy międzynarodowej Muzeum Narodowego w Warszawie: ze 126 pokazanych pejzaży, prawie pół setki wypożyczyła Holandia. Również przy opracowaniu naukowym obrazów polskich nie uchylono się od współdziałania: wszystkie 16 obrazów polskich wypożyczonych z poznańskiego muzeum omówiła Anna Dobrzycka (powtórzenie not z omówionego wyżej katalogu poznańskiego). Gros obrazów pochodzi zresztą ze stołecznego Muzeum; poza Poznaniem, po 3 obrazy wypożyczono jeszcze z Krakowa i Gdańska. Ekspozycja zgromadziła większość, ale bynajmniej nie wszystkie z przechowywanych w Polsce krajobrazów holenderskich; nie próbowano odwołać się do kolekcjonerów prywatnych. Choć obrazy pochodziły z różnych kolekcji — zarówno wystawę jak i jej katalog charakteryzowała wielka jednolitość i pełność przeglądu. Ogólny poziom naukowego opracowania i śmiałe podejmowanie nowych atrybucji, wreszcie sumienność uwag krytycznych i bibliografii — wszystko to jest zasługą Andrzeja Chudzikowskiego, który wykazał obok podziwu godnej kompetencji, również dużą wrażliwość

na uroki sciszonego piękna holenderskich pejzaży i znaczną intuicję muzeologa. Katalog też wypadł pod wieloma względami wzorowo. Z nielicznych braków wymienię przeoczenie ważnego artykułu uczonych radzieckich[24], przynoszącego stwierdzenia i odkrycia częściowo wyprzedzające uwagi autora (również i Dobrzycka rozprawki tej nie zna). Wystawa, przy urządzaniu której wyraźnie zastosowano zasadę wyboru, nie ujawniła wprawdzie pełnego zasobu muzealnych rezerw magazynowych, pokazała natomiasta również i ostatnie rewindykaty, nieznane dotychczas szerzej. Przy pozycjach odnoszących się do obrazów z zagranicznych zbiorów autor powstrzymał się od wszelkich uwag atrybucyjnych i porównawczych.

Kontynuacją i jakby pięknym aneksem do tego pokazu obrazów była wystawa rysunków pejzażystów niderlandzkich (od schyłku XVI po połowę XVIII wieku) jaką urządziła Stanisława Sawicka w Gabinecie Rycin Uniwersytetu Warszawskiego[25]. Bardzo staranny i estetycznie wydany katalog (32 tablice), z wystarczającymi dla czytelników obcych notatkami francuskimi, objął 76 plansz rysunkowych, w tym 29 pożyczonych z Gdańska. Znaczna większość rysunków nie tylko pokazana, ale wzmiankowana w literaturze jest po raz pierwszy. Stąd oczywista dyskusyjność niektórych atrybucji, którą podnieśli liczni recenzenci wystawy, zgodnie podkreślający jej wysoki poziom naukowego opracowania. Rysunki obce z naszych kolekcji stanowią jeszcze wielką niewiadomą ,a ich wcale pokaźna liczba pozwala oczekiwać niejednej jeszcze rewelacji. Znajomość tych zasobów jest dotychczas minimalna, toteż każda ich wystawa i każda ambitna publikacja musi budzić żywy odzew wdzięczności. Ze wszech miar zasłużyła na nią i ekspozycja uniwersytecka.

Do warszawskich pokazów malarstwa i rysunku holenderskiego XVII w. dołączył się i Wrocław, nie po raz pierwszy udostępniający wybór z posiadanych bogatych tek z grafiką. Po tej, jak i po poprzednich wystawach rycin, pozostał skromny, ale ładny niewielki katalog opracowany przez I. Rylską[26].

Tak silnie ze szczytowymi osiągnięciami holenderskiego i flamandzkiego baroku związana twórczość Michała Willmanna z niezrozumiałych powodów pominięta została w pracach badawczych naszych muzeologów. Może przyczyną był fakt, że artysta posiada już wyczerpującą monografię? W każdym razie ten niewątpliwie najwybitniejszy malarz śląski XVII w., przewyższający talentem swych polskich równieśników, nie został objęty ani albumem „500 lat malarstwa polskiego", ani dziełem o obcym malarstwie w zbiorach polskich. Chociaż znaczną większość swego twórczego życia spędził w naszych dzisiejszych granicach, a główna część jego świetnej spuścizny zachowała się w kościołach i muzeach polskich. Luki tej nie wypełni niewielki pokaz 24 obrazów mistrza, jaki urządziło muzeum wrocławskie, wydając przy tej okazji szczupłą broszurkę z ładnie napisanym tekstem Bożeny Steinborn[27]. W dalszym ciągu oczekujemy na pokazanie znaczniejszej liczby jego sugestywnych, bogatych malarsko płócien.

Jeszcze na kilku wystawach udostępniono widzowi sztukę obcą. Ale były to już zespoły dzieł które otrzymaliśmy z zagranicy, wraz z katalogowymi spisami. Udział naszych muzeologów ograniczył się więc do samej strony organizacyjnej, do ekspozycji. Wystawy te gromadziły wyłącznie dzieła sztuki nowoczesnej, czy jej bezpośrednich antenatów.

Reprezentowane znakomitymi artystami i tak różnorodne w swym formalnym wyrazie ostatnie 80-lecie malarstwa francuskiego było tematem głośnej wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie. Była ona jakby przedłużnikiem ekspozycji „od Davida do Cézanne'a" z 1956 r., ale miała z gruntu inny charakter. Tamta była typowo muzealną, reprezentacyjną imprezą, pokazującą największych twórców i głośne ich dzieła. Zaopatrzona też była katalogiem rozumowanym. Tym razem przywieziono zbiór częściowo komercyjnie potraktowany, oparty w znacznym stopniu o dzieła należące do prywatnych galerii i samych artystów. Czuwający nad doborem eksponatów Jean Cassou z kierowanego przez siebie paryskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej i z innych muzeów dobrał tylko takie obrazy, które reprezentowały nieuwzględnione kierunki i artystów. Z tym, że artyści dawniejsi, od postimpresjonistów począwszy ,pokazani byli skromnie, świetnie przedstawiała się natomiast *Ecole de Paris* ze swym całym przepychem wielokierunkowości i w swym charakterystycznym składzie wielonarodowym. Właśnie udział artystów urodzonych poza Francją, która stała się ich ojczyzną z wyboru, był dla tej wystawy charakterystyczny. Więc wielka liczba Słowian, Polaków i Rosjan przede wszystkim, miał znamiować wkład w światowy dorobek sztuki francuskiej. Nie trzeba dodawać, że takie postawienie sprawy, obce wszelkiemu partykularyzmowi, było dla polskiego widza szczególnie miłe, a oglądanie dzieł Makowskiego, Zaka, Marcussissa, Haydena i tylu innych, pośród ich kolegów, z którymi wspólnie walczyli o ideały nowoczesnej kultury — musiało spotkać się z życzliwym przyjęciem zwiedzających. Tym bardziej, że przeciętny poziom wystawy był bardzo wysoki. Odpowiednią pamiątką tej interesującej imprezy pozostanie wydawnictwo z bardzo licznymi i świetnymi reprodukcjami pokazanych obrazów, poprzedzone spisem eksponatów[28].

Istniał pewien rys wspólny między tą wystawą, a retrospektową Eduarda Muncha, choć artystyczna problematyka była zupełnie różna. Tę analogię widziałem w podkreśleniu udziału czynnika polskiego w sztuce europejskiej. Tym razem była to literatura i pogląd na świat Młodej Polski, a szczególnie fascynująca postać Stanisława Przybyszewskiego. Wśród licznych malarzy, muzyków i pisarzy przełomu XIX i XX w., pozostających pod urokiem, wprost hypnotyzowanych przez Przybyszewskiego — znalazł się i Munch. Związki z Norwegią i jej literaturą (Ibsen) były wówczas u nas wcale silne, a już rola Przybyszewskiego w ich propagowaniu szczególnie duża. On też, któremu ekspresjonizm Muncha był

wielce bliski, należał do pierwszych, którzy talent Norwega dostrzegli, ocenili i rozsławili w Europie. Toteż bliskie związki, jakie obu łączyły położyły wyraźne ślady na twórczości Muncha. Na jego obrazach i drzeworytach pokazanych w Warszawie jakże często majaczy też nieco niesamowita maska polskiego pisarza, którego, jak i jego norweską żonę Dagny, artysta portretował po wielokroć. To był ten polski akcent ciekawej wystawy, do której wprowadzał bogato ilustrowany katalog o zbyt już uproszczonym, niestety, zapisie eksponatów[29].

Jeszcze trzy wystawy obcych artystów współczesnych pokazano w okresie sprawozdawczym; dwie z nich gościły poprzednio w Warszawie, udostępnione poza zasięgiem muzeów. Emilio Vedova, niefiguratywny malarz włoski, którego kilka obrazów weszło do naszych muzeów, pokazał kolekcję swych prac w poznańskim muzeum[30], w Krakowie gościł pokaz współczesnych rysunków brytyjskich[31]. Na koniec publiczność warszawska mogła zapoznać się ze współczesną plastyką węgierską, do pokazu której użyczyło Muzeum Narodowe swych sal[32].

Poza wystawami ściśle artystycznymi, do Warszawy zjechała też niecodzienna ekspozycja przeznaczona specjalnie dla muzeologów: Luwr zorganizował pokaz obrazujący badania radiograficzne obrazów Rembrandta. W związku z tym ukazały się też dwie niewielkie publikacje okolicznościowe, francuska i polska[33].

Nim przejdę do wydawnictw periodycznych, tylko wspomnę jeszcze o dziełach ,często bardzo poważnych i ze wszech miar cennych, których jednak związek z muzeami prawie że ogranicza się do firmy wydawniczej i miejsca pracy autora. Dlatego też omawianie ich trzeba przenieść na inne łamy: nie są „wydawnictwami muzealnymi" w tym sensie, jaki tu został przyjęty. A więc Muzeum Narodowe w Krakowie ogłosiło monografię „Dawne szkła artystyczne w Polsce" pióra K. Buczkowskiego, tamtejsze Muzeum Historyczne — studium architektoniczne o dawnym krakowskim szpitalu scholarów (autorzy: C. Bąk, H. Sitko i J. Waszkiewicz), Muzeum Historyczne w Warszawie wydrukowało dzieło E. Koczorowskiej-Pielińskiej o „Warszawskich rzemiosłach artystycznych i budowlanych w XV w.". Nakładem Muzeum w Rzeszowie ukazała się broszura I. Kiernożyckiej propagująca opiekę nad zabytkami.

•

Roczniki muzealne mają u nas już swoją tradycję i wypracowane formy. W każdym razie wszystkie 3 Muzea Narodowe (z których tylko Kraków mniej więcej regularnie publikuje swój rocznik). Tymczasem jednak dojrzałość naukowa i pozostałych muzeów wzrasta, a za nią — potrzeba własnego naukowego organu. Dzisiaj posiadają swe roczniki i Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, muzea w Oświęcimiu, Olsztynie, Wrocławiu. Z tym, że już nie można mówić o jednolitym typie tych publikacji: czasem zastępują one periodyk regionalny, to znaczy zamieszczają prace dotyczące całego województwa, czy regionu etnicznego. Wówczas odpowiadają swoją zawartością zainteresowaniom i zakresowi zbiorów muzeów nie wyłącznie artystycznych, a również historycznych, archeologicznych, etnograficznych i przyrodniczych.

Taki właśnie charakter ma ukazujący się od niedawna Rocznik Olsztyński, publikowany przez Muzeum Mazurskie. Okres sprawozdawczy przyniósł pierwsze dwa tomy tego estetycznie i poręcznie wyglądającego wydawnictwa. Niewielki format i przeciętna objętość, sztywna okładka i udana obwoluta, niezły poziom poligraficzny składają się na całość usposabiającą życzliwie. Koszt tomu 90 zł, nakład 1.100 egzemplarzy. Tom I za r. 1958 poświęcono pamięci dialektologa prof. Kazimierza Nitscha. Treść wypełniały materiały, rozprawy i kronika dotyczące historii, prehistorii i kultury materialnej terenu Warmii i Mazur. Brak wszelkich prac, choćby sprawozdań, związanych wyłącznie z muzeum olsztyńskim. Wszystkie teksty opatrzono rosyjskimi i angielskimi streszczeniami. Tom II z r. 1959 ma charakter podobny, znów główny nacisk kładąc na prehistorię (wczesne średniowiecze) i dzieje polskości tego terenu. W tym woluminie znajdzie też czytelnik 2 drobne prace z pogranicza historii sztuki (brak ich było poprzednio): o warmińskiej rzeźbie ludowej na wystawie polskiej w Paryżu i o konserwacji późnogotyckiego ołtarza z Fromborka.

W okresie sprawozdawczym zainicjowało swe periodyczne wydawnictwo również muzeum wrocławskie. Są to Roczniki Sztuki Śląskiej, których tom pierwszy opuścił prasy drukarskie w 1959 r. Zadedykowany został pamięci dyrektora i organizatora placówki Jerzego Güttlera. Zewnętrznie druk nie prezentuje się zbyt okazale: ma wielki format przy szczupłej objętości; papieru użyto kiepskiego, ilustracje są szare i mało wyraziste. Ale te zewnętrzne niedostatki nikną przy dużym walorze ogłoszonych prac. Chronologicznie rozpadają się one na dwa zespoły. Pierwszy dotyczy prehistorii i średniowiecza, m. in. T. Cieński pisze o ikonografii nagrobków Piastów śląskiej, a M. Zlat publikuje nowatorską rozprawę o znakach kamieniarskich wrocławskiego ratusza. Druga grupa dotyczy zabytków ceramicznych, grafiki i malarstwa II poł. XVIII i przede wszystkim XX stulecia. Poza jedną — rozprawy dotyczą Dolnego Śląska. Ale że kolekcja wrocławska kontynuuje działalność zbiorów lwowskich, nie zabrakło i jednego opracowania z dziejów kultury tego miasta. Myślę o bardzo wartościowym (choć bynajmniej nie wyczerpującym problematyki) studium monograficznym M. Wójciaka o Alojzym Reichanie, a marginalnie o całej rodzinie malarzy Reichanów, tak ważną rolę odgrywających w historii lwowskiego malarstwa. Poza tym mamy obszerną część sprawozdawczą ,między innymi rys pasjonujących dziejów organizacji Muzeum w dramatycznych warunkach zagospodarowywania zrujnowanego miasta tuż po jego wyzwoleniu (pióra J. Gębczaka). Bibliografia Muzeum Śląskiego za lata 1947—1956 dopełnia całości, niewątpliwie ambitnej, wartościowej i interesującej.

Poznańskie „Studia Muzealne" w okresie sprawozdawczym nie ukazywały się, oba pozostałe Muzea Narodowe ogłosiły natomiast po jednym tomie swych wydawnictw. Trzeci (drugi po wojnie) Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie nosi datę 1958, w rzeczywistości ukazał się pod koniec 1959 roku. I tym razem jest to obszerny, ponad 570 stron liczący tom, efektownie drukowany i z dużą liczbą ilustracji. Miał on już szereg pochlebnych wzmianek w fachowej literaturze zagranicznej. U czytelnika polskiego wzbudza jednak mniejsze zainteresowanie. Większą część (aż 7 na 9) rozpraw poświęca sztuce, a właściwie kulturze materialnej starożytności. Najobszerniejsza z nich jest roboczym dziennikiem prowadzonym na terenie wykopalisk w Tell Atrib przez kierownika ekspedycji Kazimierza Michałowskiego. Sztuce nowożytnej poświęcono tylko drobny artykulik o przebudowie ratusza w Wilnie (zamieszczenie go w roczniku muzealnym nie znajduje pełnego wytłumaczenia) oraz obszerne, bardzo sumienne studium Ireny Jakimowiczowej o rysunkach Henryka Pillatiego. Nowym, a cennym działem wydawnictwa jest kolumna poświęcona kolekcjonerstwu, zawierająca trzy opracowania: o rewindykacji zbiorów gołuchowskich, kolekcji numizmatyki antycznej w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz podzwonne rozgromionym stołecznym zbiorom Przeździeckich spisane przez ich kustosza Zygmunta Wdowiszewskiego. Ponadto w Roczniku opublikowano szereg sprawozdań z wystaw i drobne miscellanea. Wszystkie prace posiadają rosyjskie i francuskie streszczenia.

Ostatni z omawianych tu roczników, krakowski, to piąty już tom Rozpraw i Sprawozdań Muzeum Narodowego w Krakowie z 1959 r. Pod skromniejszą szatą graficzną kryje on treść bardziej zróżnicowaną od publikacji warszawskiej. Mamy tu więc rozprawę o obrazie uznanym przez Józefa Dutkiewicza za oryginał Jana Brueghla st. („Raj" z Muzeum w Tarnowie; jakość obrazu wydaje mi się wskazywać raczej na dzieło warsztatowe). Tak rzadko omawiana w naszej literaturze sztuka dalekiego wschodu zaznaczona jest studium Zofii Nowakówny o „Malowidłach japońskich Jodomandera z wyobrażeniem zachodniego raju Armidy". Poza tym Z. Żygulski pisze o dawnych siodłach, a J. Skórkowska-Smolarska o bułgarskich kilimach w polskim posiadaniu. M. Krynicka i M. Wierzbicki rozpatrują glossy rękopiśmienne na egzemplarzu dzieła architektonicznego Sebastiana Serlia, wydobywając z nich wysoce interesujące informacje o architekcie XVII-wiecznym O. Mancinim, pozostającym w służbie polskiej u metropolity Mohyły. Spóźnioną część sprawozdawcza dotyczy 1959 roku. Streszczenia zróżnicowane są językowo i zredagowane po francusku lub angielsku, czasem jeszcze dodatkowo po rosyjsku.

Produkcja naukowa naszych muzeów w latach 1958 i 1959 jest więc bardzo liczebna, większa niż w latach poprzednich. Wysoki poziom naukowych opracowań jest utrzymany i wykazuje tendencję do dalszego doskonalenia się. Działalność naukowa obejmuje przy tym coraz większą liczbę muzeów. Dlatego obraz produkcji naukowej naszej sieci muzealnej, na tle ogólnych, znanych trudności wydawniczych humanistyki, wypada ocenić bardzo pozytywnie, a prace najlepsze ustępują najwybitniejszym analogicznym pozycjom zagranicznym tylko skromnością graficznego wyposażenia, bynajmniej nie dojrzałością sądów i zasobów wiedzy, czy doświadczenia.

PRZYPISY

[1]) A. Dobrzycka, *Malarstwo holenderskie XVII—XVIII w. Katalog zbiorów*, Poznań 1958 (recte: 1959) Muz. Narodowe.

[2]) J. Matuszczak, *Katalog wystawy obrazów z kolekcji gen. Józefa Zająca*, Bytom 1959 Muz. Górnośląskie. Książeczka, poprzedzona słowem wstępnym przez M. Gładysza, zawiera też „Zarys powstania kolekcji" pióra ofiarodawcy. Autor katalogu omówił zbiór również w nrze 9 „Muzealnictwa".

[3]) *Muzeum Narodowe w Poznaniu. Galeria Malarstwa Obcego*. 26 składanek, Warszawa 1959.

[4]) *Zbiory Czartoryskich. Dział sztuki zdobniczej*, Kraków 1960 (recte: 1959) Muz. Narodowe.

[5]) I. Jakimowicz, *Od Młodej Polski do naszych dni. Rysunki i studia malarskie*. Katalog wystawy, Warszawa 1959. Muzeum Narodowe. Słowo wprowadzające: J. Starzyński.

[6]) *Galeria sztuki współczesnej*. Przewodnik nr 1. I: Wystawa od Młodej Polski do naszych dni, II: Pokaz obrazów i rzeźb XX w., Warszawa 1959 Muzeum Narodowe (Teksty J. Starzyńskiego i I. Jakimowicz).

[7]) *Stanisław Wyspiański 1869—1907*. Wystawa jubileuszowa 1907—1957, Kraków 1958 Muzeum Narodowe. T. 1: L. Płoszewski, Biografia; H. Blumówna, Plastyka.

[8]) *Jan Antoni Blank 1785—1844*. Katalog wystawy, Olsztyn 1959 Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Mazurskie w Olsztynie. Wstęp i zebranie materiałów — J. Derwojed, zestawienie katalogu — K. Sroczyńska, przedmowa — St. Lorentz.

[9]) K. Sroczyńska, *Wybitni malarze polscy XIX w.* Przewodnik po wystawie na zamku w Lidzbarku, Warszawa 1959 Muz. Narodowe.

[10]) K. Sroczyńska, *Wybitni malarze polscy XIX w.* Przewodnik po wystawie w Muzeum w Zabrzu, Warszawa 1959 Muz. Narodowe.

[11]) *Jan Piotr Norblin*, Kraków 1959 Muz. Narodowe. Jubileuszowa wystawa puławska (tekst: H. Blumówna i W. Rothowa).

[12]) Z. Drozdowska-Kubań, *Morze w twórczości malarzy polskich XIX i XX w.*, Gdańsk 1959 Muz. Pomorskie.

[13]) J. Zanoziński, *Aleksander Kotsis 1836—1877*. Wystawa monograficzna, Lublin 1959.

[14]) *Władysław Ślewiński 1854—1918*. Katalog wystawy, Wrocław 1958 Muz. Śląskie.

[15]) *Wystawa Stanisława Czajkowskiego 1878—1954*, Lublin 1959 Muzeum.

[16]) *Wystawa grafiki Walentego Romanowicza 1911—1945*, Toruń 1958 Muzeum. Wstępy: J. Hoppen, L. Ślendziński, M. Reicher.

[17]) *Xawery Dunikowski. Wystawa rzeźby i malarstwa z lat 1956—1957*, Warszawa 1958 Muz. Narodowe i Państw.

Instytut Sztuki. Wstęp J. Starzyński. To samo w wersji francuskiej.

[18]) *Wacław Taranczewski. Gwasz, akwarele, rysunki,* Szczecin 1958 Muz. Pomorza Zachodniego. Wstęp: Z. Krzymuska-Fafius.

[19]) *Piotr Potworowski,* Warszawa 1959 Wyd. Art.-Graf. Przedmowa: J. Starzyński.

[20]) B. Bazielichówna, *Katalog wystawy tradycyjnej i współczesnej twórczości ludowej województwa katowickiego,* Bytom 1958. Muzeum. — Śląskie malarstwo ludowe na szkle. Katalog wystawy, Wrocław 1958 Muz. Śląskie oddz. Muz. Etnograficzne; wstępy: L. Itman, E. Jęczalik. — Fr. Klonowski, Warmińska rzeźba ludowa, Olsztyn 1958 Muz. Mazurskie; wstęp: H. Skurpski.

[21]) B. Bazielichówna, *Katalog pokonkursowej wystawy „Życie dawne i współczesne mojej rodzinnej miejscowości".* Pamiętnik malarski, Bytom 1959 Muz. Górnośląskie.

[22]) *Wystawa rysunków dzieci zorganizowana w ramach roku współpracy Muzeum Narodowego z Pałacem Młodzieży 1957—58,* Warszawa 1958 Muz. Narodowe; wstęp: S. Szuman.

[23]) A. Chudzikowski, *Krajobraz holenderski XVII wieku,* Warszawa 1958 Muz. Narodowe. Wstępy: J. N. Van Wessem i G. Sluizer.

[24]) J. Kuzniecow i I. Linnik, *Zamietki o gollandskoj żiwopisi XVII w. i z sobranij polskich muzejew,* „Soobszczenija Gosudarstwiennogo Ermitaża" XII (1957).

[25]) S. Sawicka, *Rysunki pejzażystów flamandzkich i holenderskich końca XVI — połowy XVIII wieku* ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie i Muzeum Pomorskiego w Gdańsku. Katalog wystawy, Warszawa 1959 Bibl. Uniwersytecka w Warszawie i Muz. Pomorskie w Gdańsku.

[26]) I. Rylska, *Wystawa grafiki holenderskiej XVII w.,* Wrocław 1958 Muz. Śląskie.

[27]) B. Steinborn, *Malarstwo Willmanna 1630—1706.* Katalog wystawy, Wrocław 1959 Muz. Śląskie.

[28]) *Malarstwo francuskie od Gauguina do dnia dzisiejszego,* Warszawa 1959 Muz. Narodowe. Wstęp: J. Cassou.

[29]) *Edvard Munch. Malarstwo i grafika,* Warszawa 1959 Muzeum Narodowe. Przedmowy: S. Lorentz, J. H. Langaard i J. Starzyński.

[30]) Z. Kępiński, *Emilio Vedova,* Poznań 1959 Musée National (tekst francuski).

[31]) *Akwarele i rysunki artystów brytyjskich XX wieku ze zbiorów The British Council,* Kraków 1958 Muzeum Narodowe. Wstęp: G. Grigson.

[32]) *Wystawa plastyki węgierskiej,* Warszawa 1959 CBWA. Przedmowa: A. N'ora.

[33]) M. Hours i G. Bazin, *Rembrandt.* Badania fotograficzne i radiograficzne w laboratorium Muzeum Luwru, Warszawa 1958 Muzeum Narodowe. — K. Kwiatkowski, Radiografie i fotografie obrazów Rembrandta, Warszawa 1958 Muz. Narodowe.

Maria Charytańska, Antonina Rogalanka

BIBLIOGRAFIA MUZEALNICTWA

ORGANIZACJA PRAC NAD BIBLIOGRAFIĄ MUZEALNICTWA W Z.M. I O.Z.

W końcu 1959 roku Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków rozpoczął pracę nad bibliografią muzealnictwa.

Punktem wyjścia było opracowanie haseł grupujących zagadnienia muzealnictwa. Nie było to proste, ponieważ nie było wzorów gotowych oprócz ogólnych zasad bibliograficznych. Nic też dziwnego, że pierwszy schemat haseł jaki został opracowany był zbyt ogólnikowy, uwzględniający raczej problemy polskiego muzealnictwa. Zbieranie notatek bibliograficznych rozpoczęto z dostępnej literatury przedmiotu polskiej i obecnej. Materiały do biliografii zbierali pracownicy naukowi muzeów.

Zapis został ustalony na ogólnych zasadach bibliograficznych, na znormalizowanych fiszkach. Na odwrocie każdej kartki zamieszcza się krótką wzmiankę o zawartości artykułu. Bibliografia cytowana jest również na odwrocie kartki pod symbolem B.

Założyliśmy sobie, że zbieramy notatki bibliograficzne z wydawnictw z lat 1918—1955. Rzecz prosta, że data końcowa została określona tymczasowo ze względów porządkowych.

Materiały zebrane przez pierwsze dwa lata, pozwoliły na pierwsze wnioski ogólne. Okazało się, że wartość konsekwentnie kompletowanej bibliografii muzealnictwa przerasta założony cel użytku „podręcznego" że taka bibliografia może po pewnym czasie przysłużyć się szerszemu kręgowi osób interesujących się zagadnieniami muzealnictwa, i osiągnąć walor poważnej pomocy naukowej zarówno dla muzeologii jak i dla bieżącej praktyki muzealnej.

W związku z tym nasunął się pierwszy wniosek rozszerzenia współpracowników o tych, którzy władają językami mniej znanymi.

Drugim wnioskiem było stwierdzenie konieczności zmiany zestawu haseł bibliografii, który był wystarczający dla potrzeb podręcznych, ale dla pełniejszej bibliografii wymagał już uwzględnienia zaleceń bibliograficznych stosowanych przy takim założeniu, bardziej szczegółowszego rozbicia problematyki muzeologicznej i dostosowania jej do tematyki jaką wysuwa sama literatura muzeologiczna — oczywiście z zachowaniem tej problematyki jaką stawia praktyka pracy muzealnej. Zebrany materiał bibliograficzny, konsultacje z ośrodkiem bibliograficznym Instytutu Historycznego PAN dawały już pewne, wyraźne sugestie przyszłego zestawu haseł. W połowie 1958 roku podczas pobytu w Paryżu porozumiałam się w ICOM'ie z Ireną Tuwam, która zbierała materiały bibliograficzne do muzealnictwa współczesnego. I. Tuwan zapoznała mnie ze stroną organizacyjną swojej pracy i stwierdziła, że tak samo jak my wypracowuje dopiero ogólne zasady działania. Omówiłyśmy zagadnienie haseł do bibliografii. Niestety choroba i śmierć Ireny Tuwan przerwała te kontakty. Pomogły one jednak do lepszego rozeznania przedmiotu i przystąpienia do redakcji haseł dla naszych potrzeb. Przy wydatnej pomocy mgr Barbary Konarskiej z ośrodka bibliograficznego Instytutu Historycznego PAN powstał nowy zestaw haseł. Projekt ten po wprowadzeniu zmian i uzupełnień zaproponowanych przez doc. Kazimierza Malinowskiego załączony jest na końcu tego artykułu. Wydaje się, że hasła te wyczerpują wszystkie zagadnienia muzealnictwa, choć zdajemy sobie z tego sprawę, że to rozwiązanie tak jak każda propozycja klasyfikacji i specyfikacji jakiejś dyscypliny naukowej może zawierać pewne braki i wątpliwości.

Od roku 1959 prace nad bibliografią muzealnictwa prowadzono dalej już na nowych zasadach.

Materiał, jaki dotąd został zebrany, jest dość bogaty, liczy bowiem w tej chwili około 14.000 pozycji katalogu alfabetycznego.

Czy nasza bibliografia będzie wyczerpująca? Na pewno nie. Nie stawialiśmy sobie takiego zadania nie mogliśmy go wypełnić. Składa się na to wiele przyczyn. Wydawnictwa w naszych bibliotekach są niekompletne. Złożyły się na to i zniszczenia wojenne, przerwy w prenumeracie na skutek wojen, ograniczenia finansowe bibliotek, a może i brak szerszego zainteresowania muzealnictwem jako takim. Muzealnictwo to nie historia ani historia sztuki. ICOM który zbiera materiały bieżące do bibliografii muzealnictwa po ostatniej wojnie, a więc z okresu kilkunastoletniego, mając napewno dużo większe niz my możliwości organizacyjne i finansowe nie może pochwalić się pełną bibliografią przedmiotu. Wy-

starczy przejrzeć tam dział polski — zupełnie przypadkowy i bardzo fragmentaryczny. A przecież mamy bardzo żywe kontakty muzealników polskich z Francją. Z tych wszystkich względów i nasza bibliografia nie będzie nigdy kompletna. Wydaje się jednak, że taka jaką postulujemy, może być nie tylko pomocą w pracy polskich muzeologów ale stanowić poważne osiągnięcie w szerszej skali.

Notatka niniejsza ma charakter informacyjny dlatego nie będę się wdawać w charakterystykę poszczególnych zagadnień merytorycznych. Zrobiłyby to zresztą z pewnością lepiej osoby które bezpośrednio nad nimi pracowały. Piśmiennictwo polskie w tym zakresie omówi mgr Rogalanka, która w ubiegłych latach nad nim pracowała.

Dokładna lista wydawnictw, które wykorzystano dla naszej bibliografii byłaby długa i trudno ją na tym miejscu cytować. Poza polskimi, radzieckimi i w niewielkiej ilości, jeśli chodzi o tytuły, czeskimi — przejrzano wydawnictwa w języku niemieckim (między innymi *Museum kunde*), francuskim (*Museion, Museum, Gazette des Beaux Arts*), angielskim (*The Museum, The Museum News, The Museum Journal, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, ICOM News Bulletin by Internat. Council of Museums*), oraz wszelkie *dostępne* katalogi wystaw czy roczniki muzealne. Naturalnie nie zostały wyczerpane jeszcze *wszystkie* wydawnictwa nawet w obrębie tej szczupłej grupy językowej. Zostaną one uzupełnione.

Kończąc pragnęłabym wymienić kilka nazwisk historyków sztuki którzy wydatniej przyczynili się swoją pracą do zebrania materiałów. Są to mgr Antonina Rogalanka (literatura polska), mgr Irena Malinowska i mgr Wojciech Fijałkowski (literatura niemiecka), mgr Joanna Kąkolewska-Miłobędzka, mgr Janina Paszkiewiczowa (literatura angielska), mgr Irena Kołoszyńska (literatura rosyjska i radziecka) oraz Maria Rychter.

W ubiegłych latach współpracowali z nami przede wszystkim historycy sztuki z Warszawy. Było to nawet konieczne; przy nie ustalonych zasadach pracy trzeba się było często kontaktować, wymieniać doświadczenia. Współpraca z historykami sztuki z innych ośrodków muzealnych jest jak najbardziej pożądana, szczególnie z tych miast, które rozporządzają zbiorami bibliotecznymi jak Kraków, Poznań czy Wrocław. Potrzebna też jest współpraca konserwatorów a zwłaszcza chemików i fizyków zainteresowanych sprawami konserwacji. Bibliografia pomyślana jest jako praca zbiorowa przeznaczona na użytek wszystkich placówek muzealnych i konserwatorskich. Apelujemy więc o pomoc i jaknajszerszy udział w tej pracy.

Bibliografia muzealnictwa daje już w chwili obecnej dość szeroki wgląd w literaturę różnych zagadnień muzeologicznych. Może więc być wykorzystana przy opracowaniu wielu aktualnych zadań praktycznych i tematycznych. Ponieważ druk nawet w formie powielanej jest na razie nieaktualny stawiamy do dyspozycji wszystkich zainteresowanych materiał rękopiśmienny. Załączony zestaw haseł pozwoli zorientować się w zakresie problemów, dla których można znaleźć informacje w bibliografii muzealnictwa, która na razie w skromniejszym stopniu, a w niedalekiej przyszłości w sposób pełniejszy, da odpowiedź na stawiane jej pytania.

HASŁA BIBLIOGRAFII MUZEALNICTWA

I. Bibliografia

II. Historia ogólna muzealnictwa

1. muzealnictwa
2. zbieractwa
3. zniszczeń wojennych, grabieży i rewindykacji
4. bibliografii

III. Historia muzeów

1. muzeów artystycznych
   a) galerii obrazów i rzeźb
   b) zbiorów sztuki zdobniczej
   c) zbiorów historii architektury i lapidariów
   d) zespołów wnętrz zabytkowych
   e) gabinetów rycin
   f) gabinetów numizmatycznych
   g) zbiorów sztuki starożytnej
   h) zbiorów sztuki średniowiecznej
   i) zbiorów sztuki wschodniej
   j) zbiorów sztuki współczesnej
   k) zbiorów biograficznych
   l) innych
2. muzeów historycznych
   a) muzeów historycznych, krajowych
   b) muzeów historii miast
   c) muzeów historii współczesnej
   d) muzeów literatury
   e) muzeów teatralnych
   f) muzeów instrumentów muzycznych i muzyki
   g) muzeów broni i wojska
   h) muzeów nauki
   i) muzeów biograficznych
   j) innych.
3. muzeów archeologicznych
   a) muzeów prehistorycznych i wczesno-historycznych
   b) muzeów archeologii śródziemnomorskiej
   c) innych
4. muzeów etnograficznych
   a) muzeów etnograficznych
   b) muzeów etnologicznych
   c) parków etnograficznych (skansenów)
5. muzeów przyrodniczych
   a) muzeów przyrodniczych-ogólnych
   b) muzeów zoologicznych
   c) muzeów geologicznych i mineralogicznych
   d) muzeów medycyny
   e) zbiorów paleontologicznych
   f) zbiorów botanicznych
   g) innych
6. muzeów technicznych
   a) muzeów technicznych ogólnych
   b) muzeów górniczych
   c) muzeów żeglugi i marynarki
   d) muzeów komunikacji i poczty
   e) muzeów rolnictwa

f) muzeów przemysłu i techniki
g) innych
7. muzeów regionalnych
8. innych
a) muzeów młodzieżowych
b) muzeów zabawkarstwa
c) muzeów ochrony pracy
d) muzeów kryminologicznych
e) innych

IV. Sprawy prawno-organizacyjne

1. ogólne
2. międzynarodowe akta prawne i ustawy krajowe
3. statuty, zarządzenia, instrukcje i regulaminy
4. sprawy personalne
5. sprawy finansowe
6. statystyka
7. ubezpieczenie zbiorów
8. inne

V. Organizacje i stowarzyszenia

1. ogólnie
2. międzynarodowe organizacje muzealnictwa i konserwacji, zjazdy itp.
3. krajowe organizacje muzealnictwa i konserwacji — zjazdy itp.
4. polskie organizacje muzealne i konserwatorskie — — zjazdy itp.

VI. Budownictwo

1. architektura
a) program użytkowania
b) lokalizacja
c) architektura
2. klimatyzacja
a) ogrzewanie
b) wentylacja
c) nawilgocenie
3. oświetlenie
a) dzienne
b) sztuczne
4. bezpieczeństwo
a) przed pożarem
b) przed kradzieżą
c) przed skutkami działań wojennych
5. sale wystawowe
6. magazyny
7. różne

VII. Sprzęt i urządzenia techniczne

1. wystawowe
2. magazynowe
3. transportowe
4. oświatowe
5. biurowe
6. inne

VIII. Ekspozycja

1. zasady
2. układ, kompozycja oprawy plastycznej
3. urządzenia stelażowe
4. liternictwo, napisy i etykietaż
5. różne

IX. Pracownie (organizacja i wyposażenie)

1. ogólnie
2. biblioteki
3. pracownie konserwacji
a) malarstwa i rzeźby
b) kamienia
c) drewna
d) metali
e) tkanin
f) ceramiki i szkła
g) papieru
h) okazów przyrodniczych
i) inne
4. pracownie fotograficzne
5. pracownie literacze i modelarskie
4. warsztaty rzemieślnicze
7. inne

X. Zbiory i nabytki

1. ogólnie
2. poszczególnych rodzajów muzeów według klasyfikacji podanej w punkcie III.
3. handel antykami
4. fałszerstwa
5. kradzieże

XI. Dokumentacja

1. ogólnie
2. inwentaryzacja i katalogowanie zbiorów oraz regulacja ruchu muzealiów
3. inwentaryzacja i katalogowanie bibliotek oraz system wyposażenia
4. inwentaryzacja i katalogowanie klisz i fotokopii
5. dokumentacja prac konserwatorskich
3. inne

XII. Konserwacja

1. ogólnie
2. poszczególnych materiałów według podziału podanego w punkcie VIII, 3.

XIII. Prace naukowe

1. ogólnie
2. prace monograficzne
3. ekspedycje i wykopaliska archeologiczne
4. ekspedycje i eksploatacje etnograficzne i etnologiczne
5. prace zespołowe
5. inne

XIV. Wystawiennictwo

1. ogólnie
2. wystawy stałe
3. wystawy czasowe
4. wystawy objazdowe

XV. Kronika wystaw

1. ogólna
2. poszczególnych rodzajów muzeów według klasyfikacji podanej w punkcie III.

XVI. Akcja oświatowa

1. ogólnie
2. organizacja, metody i środki
3. oświata dla dzieci i młodzieży
4. oświata dla dorosłych
5. szkolenie pracowników muzealnych

XVII. Akcja propagandowa

1. ogólnie
2. prasa, radio, telewizja, film
3. koncerty i widowiska
4. kolportaż wydawnictw
5. inne

XVIII. Wydawnictwa

1. ogólnie
2. roczniki i periodyki
3. monografie
4. inwentarze zbiorów
5. katalogi wystaw
6. przewodniki po zbiorach i wystawach
7. albumy i plansze
8. foldery
9. pocztówki
10. prospekty i ulotki
11. afisze
12. różne

XIX. Sprawozdania

1. ogólnie
2. sprawozdania i statystyki poszczególnych muzeów według klasyfikacji podanej w punkcie III.

XX. Różne

M.Ch.

MATERIAŁY DO BIBLIOGRAFII MUZEALNICTWA POLSKIEGO

Dla informacji zainteresowanych polskim muzealnictwem podajemy tu omówienie przygotowanej bibliografii tego zagadnienia. Opracowano ją za lata 1919 do 1930 oraz 1945 do 1955. W kilku wypadkach przekroczono te granice czasowe. Czasopisma *Lud* i *Ziemia* rozpracowano już od roku 1910, ze względu na bogaty materiał, który zawierają. Nadto od r. 1912 zebrano notatki bibliograficzne ze *Sprawozdań Dyrekcji Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie*, a od 1913 r. ze *Sprawozdań Wydziału Towarzystwa Muzeum Etnograficznego w Krakowie*. Podjęto również prace przy zebraniu materiału z lat 1931 do 1939. Opracowano *Pion* (1933 do 1939) i *Wiadomości Literackie* (1931), jednak ze względu na marginesowy charakter artykułów dotyczących muzealnictwa w dwu ostatnich czasopismach — nie będziemy ich omawiać.

Po I-szej wojnie światowej wychodziło kilka czasopism oraz periodyków nieregularnych, które zajmowały się zagadnieniami muzeologicznymi. Na czoło wysuwa się *Przegląd Muzealny* z roku 1920, noszący podtytuł: Miesięcznik poświęcony muzeologii. Znajdujemy tu obszerne artykuły dotyczące dydaktyki, konserwacji i organizacji muzealnictwa, a także omówienia programu badań i naukowego charakteru muzeów. Przegląd zawiera też bogatą kronikę uwzględniającą wystawy, sprawozdania z działalności poszczególnych muzeów i ich historię, oraz zjazdy muzeologów.

Zagadnienia dotyczące muzealnictwa referują dwie publikacje: *Pamiętnik I i II Zjazdu Delegatów Związku Polskich Muzeów*, oraz *Pamiętnik V Zjazdu*. Podano w nich protokóły z posiedzeń oraz referaty omawiające organizację, cele i zadania muzealnictwa, projekty kształcenia pracowników muzealnych, sprawy prawno-ustawodawcze oraz specyfikę muzeów regionalnych. Znajdują się tu także statut Związku Muzeów w Polsce.

Materiał czysto sprawozdawczy zawierają: *Sprawozdania Wydziału Towarzystwa Muzeum Etnograficznego w Krakowie* a także *Sprawozdania Dyrekcji Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie*. Ponieważ jednak wyżej wymienione publikacje podają również historię muzeów oraz szczegółowe dane dotyczące działalności w omawianych latach, materiał ten jest dla nas interesujący i cenny.

Tematykę muzealną w szerszym zakresie traktują czasopisma archeologiczne: *Z Otchłani Wieków* oraz *Przegląd* i *Wiadomości Archeologiczne*. W czasopismach tych znajdują się obszerne artykuły sprawozdawcze z działalności muzeów, recenzje z wystaw i publikacji. Poza tym porusza się tu zagadnienia dydaktyki ,organizacji i polityki muzealnej w kraju i zagranicą.

Środowisko poznańskie dość żywo interesowało się zagadnieniami muzealnictwa. Wyrazem tego jest kilka publikacji z pierwszych lat powojennych. Poza omawianym już Przeglądem ukazują się tu: *Zapiski Muzealne* i *Roczniki Muzeum Wielkopolskiego*. Zapiski, wydawane przez Towarzystwo Muzealne w Poznaniu zawierają roczne sprawozdania z działalności Zarządu Towarzystwa oraz spisy członków. W latach 1923 do 1930 wyszło sześć tomów Roczników. Zamieszczają one roczne sprawozdania dyrekcji z działalności Muzeum Wielkopolskiego, umowy i statut dotyczący Muzeum, a także historię zbiorów i ich reorganizację. Tom VI jest obszernym katalogiem galerii hr. Atanazego Raczyńskiego, znajdującej się w poznańskim muzeum.

Na terenie Krakowa wychodził periodyk wydawany przez Miejskie Muzeum Przemysłowe im. A. Baranieckiego, najpierw p.t. *Rzeczy piękne*, potem *Przemysł i Rzemiosło, Przemysł, Rzemiosło i Sztuka*, a w r. 1925 na powrót p.t. *Rzeczy Piękne*. Dziewięć obszernych tomów zawiera dużo ciekawego materiału. Na czoło wysuwają się sprawozdania z działalności Miejskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie. Znajdujemy tu również notatki z kronik muzealnych z całego kraju; żywo komentuje się aktualną wówczas sprawę utworzenia muzeum na Wawelu i zjazdy muzealne. W jednym z zeszytów ukazał się niespotykany w polskim piśmiennictwie muzealnym artykuł na temat oświetlania sal muzealnych. Zagadnienia ustawodawczo-prawne reprezentują tu Statut Miejskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie i Regulamin Centralnej Rady Muzealnej.

Jedynym drukiem zwartym zajmującym się teorią muzealnictwa w omawianym okresie jest książka zbiorowa p.t. *Muzea regionalne ich cele i zadania*. Jest to podręcznik podający metodyczny program organizacji poszczególnych działów i ich ekspozycji w muzeum etnograficznym. Prócz działów otwartych omawia się tu również akcje związane z prowadzeniem dydaktyki muzealnej i biblioteką podręczną.

Sprawami muzealnictwa zajmuje się czasopismo *Ziemia*, miesięcznik Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Historię i działalność muzeów można odtworzyć na podstawie obszernej kroniki tego pisma oraz artykułów omawiających poszczególne muzea i zbiory z terenu całej Polski. W Ziemi znajdujemy interesujące rozprawy poświęcone organizacji i technice ekspozycyjnej muzealnej. Szczególny nacisk kładzie się tu na muzea regionalne, omawia się ich cele i zadania oraz organizację muzealnictwa regionalnego w kraju. Ważny przyczynek dla ustawodawstwa muzealnego stanowi Regulamin Muzeów P.T.K., wydrukowanych w całości w jednym z zeszytów. W R. XI podano bibliografię artykułów i notatek dotyczących zagadnień muzealnych, zawartych w poprzednich dziesięciu rocznikach Ziemi, a w R. XIV w kilku zeszytach — bieżącą bibliografię muzealnictwa, opracowaną analitycznie. Osobno należy potraktować prawie dwustu — stronnicowy zeszyt Ziemi z r. 1930 (nr 15—18). Jest on całkowicie poświęcony zagadnieniom muzealnym. Fakt ten zasługuje na szczególne podkreślenie na tle współczesnej sytuacji w muzealnictwie polskim, które nie posiadało żadnego oficjalnego organu. Redakcja Ziemi opublikowała w nr czwartym Rocznika XV ankietę w sprawie potrzeb i przeszkód na drodze rozwoju i najbliższych zadań muzealnictwa regionalnego w Polsce. Wpłynęło 7 odpowiedzi, które omawia-

ły organizację i reorganizację muzealnictwa regionalnego. Numer ten zawiera również obszerne artykuły na temat organizacji, stanu i postulatów dotyczących muzeów regionalnych. Poruszano też zagadnienia dydaktyki i techniki ekspozycji; na szczególną uwagę zasłużyły rozprawy omawiające gabloty muzealne, ich typy i zastosowanie oraz technikę wykonania, a także technikę zdobienia muzeów. Zeszyt ten zawiera również podstawowe wiadomości z dziedziny konserwacji obrazów i eksponatów z zakresu rzemiosła artystycznego i sztuki ludowej, informuje także o działalności Komisji Rady Głównej P.T.K. i jej regulaminie. Aktualna organizacja muzealnictwa w Polsce przedstawiona została w sprawozdaniu z Działalności Związku Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych, ze zjazdów i konferencji muzeologów. Na podstawie licznych, obszernych sprawozdań z działalności Muzeów P.T.K. i innych, można zrekonstruować współczesną siatkę muzealną na terenie kraju. Materiały te uzupełniają recenzje z krajowych i zagranicznych wydawnictw muzealnych oraz bibliografia artykułów i notatek dotyczących muzealnictwa, drukowanych w Ziemi.

Zagadnienia muzealnictwa są niejednokrotnie tematyką artykułów ukazujących się w periodyku *Nauka Polska*. Porusza się tu kwestie muzealnej polityki rządu, programu i pracy naukowej w muzeach oraz wysuwa się postulaty dotyczące projektów reorganizacji muzeów. Dużo miejsca poświęca się omówieniu działalności muzeów zagranicznych, prowadzi się także obszerną kronikę wydarzeń w muzeach krajowych, informuje się o powiększeniu zbiorów przez nabytki, dary i subwencje i notuje się wiadomości referujące zadania i prace prowadzone przez Związek Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych, oraz Centralną Radę Muzealną. W jednym z numerów zamieszczono dwustu-stronnicowy wykaz muzeów i zbiorów muzealnych w Polsce, uszeregowanych według miejscowości z podaniem historii, omówieniem zbiorów i działalności poszczególnych placówek muzealnych.

W rocznikach *Ludu* znajdują się przede wszystkim artykuły omawiające zbiory etnograficzne. Pozwalają one poznać metody i zakres zbieractwa etnograficznego, oraz naukową metodę opracowania zbiorów. Liczne artykuły i notatki demonstrują historię, działalność i zbiory w muzeach etnograficznych w kraju i zagranicą. Całość materiału uzupełniają recenzje wydawnictw o tematyce muzealnej.

Z czasopism o charakterze artystyczno-literackim opracowano *Sztuki Piękne* i *Tęczę*. Pierwsze z nich zawierają dużo wiadomości kronikarskich, omawia się tu wystawy, reorganizację muzeów i powstawanie nowych, oraz porusza się sprawę nowego gmachu dla Muzeum Narodowego w Warszawie i przystosowania Wawelu dla celów muzealnych. W Tęczy drukuje się recenzje z wystaw oraz wiadomości o muzeach w kraju i zagranicą.

Zajmiemy się teraz omówieniem bibliografii okresu nowszego. Po drugiej wojnie światowej muzealnictwo polskie odradza się w zupełnie innych warunkach. Upaństwowienie muzeów wymaga stworzenia nowego ustawodawstwa dostosowanego do bieżących potrzeb. Wiadomości tego typu znajdujemy w dwu organach Ministerstwa Kultury i Sztuki: w *Dzienniku Urzędowym Ministerstwa Kultury i Sztuki*, oraz w *Biuletynie*, wydawanym przez to ministerstwo. Materiały tu zawarte są jednak dość skąpe, periodyki miały zresztą bardzo krótki żywot: Biuletyn zawieszono już w r. 1948, Dziennik w 1950 r. O dr. 1955 ukazuje się *Biuletyn Informacyjny Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków*, w formie skromnej, powielanych zeszytów. Zawiera on krótkie informacje dotyczące stałych i czasowych wystaw, nowych nabytków, wydawnictw konserwatorstwa, pracy dydaktyczno-oświatowej, omawia zjazdy i konkursy muzealne. Notatki umieszczone w pierwszych zeszytach mają charakter ściśle informacyjny, należy jednak podkreślić ich szeroki zasięg terenowy i tematyczny.

Na przestrzeni lat 1945—1955 pojawiają się trzy specjalnie ważne periodyki, poświęcone wyłącznie zagadnieniom muzealnictwa. Są to: *Pamiętnik Muzealny*, kontynuacja powojenna pisma pod tym samym tytułem, który niestety skończył się na jednym zeszycie, wydanym w roku 1947, *Kwartalnik Muzealny*, wychodzący w latach 1948—1949 oraz *Muzealnictwo*, którego pierwszy zeszyt ukazał się w r. 1952.

Dwa pierwsze czasopisma, organa Związku Muzeów w Polsce, wydawane w Krakowie z zasiłku Ministerstwa Kultury i Sztuki, stanowiły rodzaj całości. Pamiętnik podaje bardzo dokładny protokół z XII Zjazdu Delegatów Związku Muzeów oraz artykuły omawiające organizację powojennego muzealnictwaw Polsce, a z zagadnień metodycznych — akcję oświatową. W formie dodatku załączono tu Statut Muzeum Narodowego w Warszawie. Kwartalnik zawiera obszerne artykuły metodyczne omawiające zagadnienia organizacji, wystawiennictwa, scenariuszy, wystaw objazdowych i frekwencji. Znajdujemy w nim bardzo dużo materiału sprawozdawczego z działalności muzeów. Publikuje się tu również materiały dotyczące kursów i konferencji, a także zjazdów delegatów Związku Muzeów w Polsce. Na łamach Kwartalnika zamieszczono liczne recenzje wydawnictw muzealnych i kronikę wystaw. Nie pominięto też informacji dotyczących muzealnictwa zagranicznego oraz obcych czasopism muzealnych. Jeden z artykułów omawia straty wojenne wśród muzealników podając notę biograficzną i działalność naukową z bibliografią prac poszczególnych osób.

W latach 1952—1955 ukazały się trzy numery Muzealnictwa. Periodyk ten zawiera artykuły poruszające cały szereg zagadnień muzealnych. Mamy tu sprawozdania z wystaw z szerokim omówieniem scenariusza, zbiorów, układu, organizacji i techniki ekspozycji; szczegółowo przedstawiono również proces reorganizacji galerii Sztuki Polskiej i Obcej w Muzeach Narodowych Warszawy i Krakowa. Osobno potraktowano sprawę wystaw objazdowych oraz frekwencję na różnego typu wystawach. Nie pominięto też

nowo powstających muzeów, przy omawianiu których szczególną uwagę zwrócono na zagadnienia metodyki i techniki ekspozycji. Ciekawą pozycją, niespotykaną w polskim piśmiennictwie fachowym jest artykuł, przedstawiający projekt gmachu muzealnego. Poza tym w piśmie omówiono program prac muzealnictwa polskiego, akcję oświatową oraz zagadnienia planowania w dziedzinie usług, zatrudnienia i finansów.

Istnieje w Polsce cały szereg muzeów, które poza katalogami wystaw i przewodnikami posiadają własne wydawnictwa ciągłe. Na czoło wysuwa się Muzeum Narodowe w Krakowie, które w latach 1951 i 1954 wydało dwa obszerne tomy *Sprawozdań i Rozpraw*. Znajdujemy tu zarys historii, bibliografię oraz sprawozdania z wystaw i działalności oddziałów, działów i pracowni muzeum krakowskiego oraz muzeów podopiecznych. Drugi rodzaj artykułów publikowany w Sprawozdaniach zaliczamy do typu rozpraw naukowych, których przedmiot badań stanowią zabytki muzeów krakowskich.

Podobny charakter mają *Studia Muzealne*, wydawane przez Muzeum Narodowe w Poznaniu. Zamieszczono w nich obszerne publikacje naukowe dążące niekiedy do syntetycznego ujęcia zagadnienia. Przedmiotem tych opracowań są eksponaty muzealne. Obok większych rozpraw znajdują się w Studiach również skromne artykuły o charakterze informacyjnym. Drugą część Studiów wypełniają sprawozdania z działalności muzeum za lata 1945 do 1952, bibliografia oraz spis personelu muzealnego.

Muzea Archeologiczne w Warszawie i Poznaniu posiadają również swoje periodyki. Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie wydało w latach 1943 do 1953 pięć *tomów Sprawozdań*. Zawierają one historię zbiorów, dokładne omówienie prac personelu polskiego w czasie okupacji oraz odbudowę i realizację zadań w latach powojennych. W każdym z tomów umieszczono wyczerpujące sprawozdania z działalności poszczególnych działów i pracowni. Dużą wagę przypisuje się tu sprawom konserwacji i inwentaryzacji zabytków oraz organizacji i technice ekspozycji.

Fontes Praehistorici, które wychodzą od roku 1950 są organem poznańskiego Muzeum Archeologicznego. Każdy z roczników (poza artykułami dotyczącymi wykopalisk prowadzonych przez muzeum, którymi nie będziemy się tutaj zajmować) zawiera sprawozdania z działalności, omawiające zbiory, pracownie, wydawnictwa, wystawy, prace naukowo-badawcze i społeczno-oświatowe oraz pełny wykaz corocznych nabytków.

Muzeum Ziemi w Warszawie kontynuuje po wojnie swój rocznik pt. *Wiadomości Muzeum Ziemi*. W latach 1945—1955 ukazały się trzy tomy tego wydawnictwa. Z materiałów nas interesujących zawierają one dokładne sprawozdania z działalności tegoż muzeum obejmujące prace naukowe, wystawy, akcję oświatową i wydawniczą oraz plany rozbudowy gmachu. Znajdujemy tu informacje dotyczące zbiorów i ekspozycji działów geologicznych muzeów z terenu całej Polski, oraz wiele wiadomości odnoszących się do muzeów różnych krajów europejskich i zamorskich. Porusza się tu także zagadnienia interesujące muzeologię światową, jak sprawy dydaktyki i polityki muzealnej oraz światowej organizacji muzeów.

W latach powojennych Muzeum Archeologiczne w Poznaniu wznawia swój miesięcznik *Z Otchłani Wieków*. Ukazują się wtedy roczniki XIV do XXII, przynoszące dużo materiału o charakterze informacyjno-sprawozdawczym. Dotyczy on przede wszystkim Muzeum Archeologicznego w Poznaniu, ale również uwzględniono w szerokim zakresie Ziemie Zachodnie i Śląsk. W piśmie tym znajduje się kilka cennych artykułów z metodyki muzealnictwa.

W okresie objętym niniejszą bibliografią ukazuje się kontynuacja przedwojennych *Wiadomości Archeologicznych*, wydawanych w Warszawie, mianowicie tom XVII do XXII za lata 1950 do 1955. Pismo to posiada obszerny dział sprawozdawczy, gdzie omawia się wystawy oraz działalność muzeów lub działów archeologicznych z terenu całej Polski. Z zagadnień metodologicznych porusza się tu najczęściej sprawę dydaktyki muzealnej. Interesujący materiał przynosi artykuł omawiający projekt księgi inwentarzowej dla muzeów, opracowany przez komisję archeologiczną.

W latach 1945—1955 ukazało się osiem tomów *Ludu*. Sprawy muzealne widziane w aspekcie etnograficznym traktuje się tu bardzo poważnie w szeregu artykułów omawiających zagadnienia metodologiczne dotyczące muzealnictwa etnograficznego z kraju i zagranicą oraz obrazujące stan muzeów i zbiorów w Polsce. Roczniki te zawierają obszerne sprawozdania z wystaw i działalności muzeów; często podaje się tu historię muzeum i przedstawia plany prac. Poza tym uwzględniono tu działalność Związku Muzeów oraz recenzje z wydawnictw muzealnych.

Wystawy etnograficzne omawia również *Polska Sztuka Ludowa*; znajdujemy tu recenzje z wystaw oraz artykuł omawiający Muzeum Etnograficzne w ZSRR.

Nieco interesującego nas materiału zawierają czasopisma *Meander* i *Archeologia*, w artykułach o charakterze naukowo-badawczym na temat zabytków archeologicznych naszych muzeów. Pisma te podają także kilka notatek typu sprawozdawczego z działalności muzeów.

Czasopismo *Dawna Kultura* zajmuje się marginesowo sprawozdaniami z wystaw i muzeami archeologicznymi.

Zjazdy, konferencje muzeologów oraz plany reorganizacji muzealnictwa archeologicznego omawia w kilku ciekawych artykułach *Życie Nauki*.

Kwartalnik Historii Kultury Materialnej, wychodzący od roku 1953 interesuje się żywo sprawami muzealnymi. Pilnie odnotowuje liczne sprawozdania z wystaw i działalności muzeów i recenzuje publikacje muzealne. Informacje te o typie kronikarskim stanowią jednak poważny wkład do historii naszych muzeów.

Pierwsze powojenne roczniki *Biuletynu Historii Sztuki* przynoszą ciekawe artykuły przedsta-

wiające stan, sytuację i potrzeby polskiego muzealnictwa oraz liczne obszerne sprawozdania z wystaw i działalności muzeów. W dalszych latach publikuje się już tylko artykuły o charakterze naukowo-badawczym na temat zabytków muzealnych.

Muzealnictwo na Ziemach Odzyskanych omawiają czasopisma: *Przegląd Zachodni, Jantar* i *Instytut Mazurski* w obszernych sprawozdaniach z wystaw i działalności muzeów. Bydgoska *Arkona* zajmuje się specjalnie muzealnictwem na Pomorzu, podając również wiadomości o muzeum poznańskim. Działalność poznańskich muzeów omawia szeroko Przegląd Zachodni a przede wszystkim *Kronika Miasta Poznania*, która podaje liczne recenzje z wystaw.

Czasopismo literackie jak *Odrodzenie, Kuźnica, Życie Literackie* i *Przegląd Kulturalny* poświęcają nieco uwagi muzeom. Pierwsze dwa, w latach 1945 i 1946, omawiają stan i potrzeby muzealnictwa powojennego. Reszta artykułów o interesującej nas tematyce odnosi się raczej do sprawozdań z wystaw i działalności muzeów. Można tu również spotkać publikacje na temat dydaktyki muzealnej i zjazdów. Podobny charakter mają artykuły zamieszczone w *Przeglądzie Artystycznym*.

W czasopiśmie *Ziemia* będącym kontynuacją powojenną pisma z lat 1910—1939 poruszono cały szereg ciekawych problemów związanych z organizacją muzealnictwa w Polsce.

W omawianej bibliografii opracowano również pisma o charakterze popularno-naukowym jak *Problemy* i *Wiedza i Życie*. Przyniosły one sprawozdania z wystaw a także artykuły dotyczące konserwacji muzealnej i omawiające historię muzealnictwa polskiego, działalność powojenną oraz typy wystaw.

Obszerną kronikę wystaw warszawskich jak i działalności muzeów w Warszawie podaje popularny tygodnik *Stolica*. Są to najczęściej niedługie artykuły informujące, cenne dla przyszłego kronikarza muzeów.

Powyższy przegląd czasopism i ich zawartości, w świetle zagadnień muzealnych, ma na celu poinformowanie czytelnika o pracach podjętych przez Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków i wskazanie materiałów bibliograficznych tam zgromadzonych w celu udostępnienia ich muzeologom. Bibliografia ta nie jest jeszcze ukończona. Prowadzi się dalsze prace, które wypełnią lukę powstałą wskutek nieopracowania publikacji za lata 1931 do 1939; należy też wciągnąć tu katalogi i przewodniki muzealne z okresu dwudziestolecia międzywojennego i z czasów po drugiej wojnie światowej.

ANEKS

Materiały wykorzystane przy opracowaniu bibliografii polskiego muzealnictwa.

ARCHEOLOGIA. Wrocław. R. 1—7: 1947—1955.

ARKONA. Bydgoszcz. R. 1—3: 1945—1948.

BIULETYN HISTORII SZTUKI. R. 8—17: 1946—1955.

BIULETYN INFORMACYJNY CENTRALNEGO ZARZĄDU MUZEÓW I OCHRONY ZABYTKÓW .Warszawa. Z. 1—4: 1955—1955/1956.

BIULETYN INFORMACYJNY MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI. Warszawa. R. 1—2: 1947—1948.

DAWNA KULTURA. Wrocław. R. 1—2: 1954—1955.

DZIENNIK URZĘDOWY MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI. Warszawa. 1946—1950.

FONTES PRAEHISTORICI. Poznań. T. 1—5: 1950—1955.

INSTYTUT MAZURSKI. Olsztyn. 1947—1950.

JANTAR. Gdynia. R. 4—7: 1946—1949.

KRONIKA MIASTA POZNANIA. Poznań. R. 18—23: 1945—1950.

KUŹNICA. Łódź. R. 1—6: 1945—1950.

KWARTALNIK HISTORII KULTURY MATERIALNEJ. Warszawa. R. 1—3: 1953—1955.

KWARTALNIK MUZEALNY. Kraków. R. 1—2: 1948—1949.

LUD. Lwów. T. 16—22: 1910—1920. Ser. II. T. 1—9: 1922—1930. Lublin. T. 36—38: 1946—1948. Kraków. T. 39: 1952. Poznań. T. 41—42: 1954—1955.

MEANDER. Waszawa. R. 1—10: 1946—1955.

MUZEALNICTWO. Poznań, Warszawa. Z. 1—4: 1952—1955.

MUZEA REGIONALNE ICH CELE I ZADANIA. Warszawa. 1928.

NAUKA POLSKA. Warszawa. T. 1—12: 1918—1930.

ODRODZENIE. Lublin. R. 1: 1944. Kraków. R. 2—3: 1945—1946. Warszawa. R. 3—7: 1946—1950.

Z OTCHŁANI WIEKÓW. Poznań. R. 14—22: 1945—1953.

PAMIĘTNIK MUZEALNY. Kraków. Z.8: 1947.

PAMIĘTNIK I i II ZJAZDU DELEGATÓW ZWIĄZKU POLSKICH MUZEÓW HISTORYCZNO-ARTYSTYCZNYCH W POZNANIU I KRAKOWIE. Warszawa 1924.

PAMIĘTNIK V ZJAZDU DELEGATÓW ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE. Kraków 1930.

POLSKA SZTUKA LUDOWA. Warszawa. R. 1—9: 1947—1955.

PROBLEMY. Warszawa. R. 1—11: 1945—1955.

PRZEGLĄD ARCHEOLOGICZNY. Poznań. R. 1—4: 1919—1932.

PRZEGLĄD ARTYSTYCZNY. Kraków. R. 1—4: 1946—1949. Warszawa. 5—10: 1950—1955.

PRZEGLĄD KULTURALNY. Warszawa. R. 1—4: 1952—1955.

PRZEGLĄD MUZEALNY. Poznań. Z. 1—7: 1920.

PRZEGLĄD ZACHODNI. Poznań. R. 1—11: 1945—1955.

ROZPRAWY I SPRAWOZDANIA za r. 1952. Kraków 1954.

RZECZY PIĘKNE. Kraków. R. 1—2: 1918—1919, pt. Przemysł i Rzemiosło. R. 1—2: 1921—1922, pt. Przemysł, Rzemiosło i Sztuka. R. 3—4: 1923—1924, pt. Rzeczy Piękne. R. 5—9: 1925—1930.

SPRAWOZDANIA DYREKCJI MIEJSKIEGO MUZEUM TECHNICZNO-PRZEMYSŁOWEGO KRAJOWEGO INSTYTUTU POPIERANIA RZEMIOSŁ I PRZEMYSŁU W KRAKOWIE. Kraków. 1912—1915.

SPRAWOZDANIA PAŃSTWOWEGO MUZEUM ARCHEOLOGICZNEGO. Warszawa. T. 1—5: 1945—1953.

SPRAWOZDANIA I ROZPRAWY za r. 1951. Kraków 1952.

SPRAWOZDANIA WYDZIAŁU TOWARZYSTWA MUZEUM ETNOGRAFICZNEGO W KRAKOWIE. Kraków. R. 1—10: 1912—1921.

STOLICA. Warszawa. R. 1—10: 1946—1955.

STUDIA MUZEALNE. Poznań. T. 1: 1953.

SZTUKI PIĘKNE. Kraków. R. 1—6: 1924—1930.

TĘCZA. Poznań. R. 1—4: 1927—1930.

WIADOMOŚCI ARCHEOLOGICZNE. Warszawa. T. 5—10: 1920—1929. T. 17—22: 1950—1955.

WIEDZA I ŻYCIE. Warszawa. R. 16—22: 1947—1955.

ZAPISKI MUZEALNE. Poznań. Z. 1—5: 1917—1920.

ZIEMIA. Warszawa. R. 1—15: 1910—1930. R. 30: 1946. R. 38—41: 1947—1950.

ŻYCIE LITERACKIE. Kraków. R. 1—5: 1951—1955.

A. R.

KRONIKA WAŻNIEJSZYCH WYDARZEŃ MUZEALNICTWA ARTYSTYCZNEGO ZA ROK 1959

I. KONGRESY — Zjazdy — Konferencje — Uroczystości

Ateny. W dniach od 1 do 6 września odbył się w Atenach Międzynarodowy Kongres Estetyki, pod przewodnictwem prof. P. A. Michelis.

Bruksela. W Palais des Académies odbyło się Międzynarodowe Kolokwium na temat Flamandzkiego Tkactwa XVII i XVIII wieku. Przewodniczącym Komitetu Organizacyjnego był prof. L. Lebeer.

Columbia. Na Uniwersytecie Columbia w dniach od 31 marca do 9 kwietnia odbył się cykl odczytów poświęconych sztuce Williama Blake. Prowadził je Anthony Blunt.

Edynburg. National Gallery. National Gallery w Edynburgu obchodziła uroczyście 100-lecie swego istnienia, w marcu 1959. Zaczątkiem galerii, którą otwarto 22 marca 1859 były obiekty (331 obrazów i rzeźb), pochodzące z Royal Institute Collection, Royal Scottish Academy oraz zbiory James'a Erskine of Torrie.

Guatemala. W Muzeum w Guatemali w lutym odbyło się Sympozjum poświęcone sztuce Majów.

Londyn. British Museum w Londynie w czerwcu odbchodziło uroczyście swe 200-lecie. Zaczątkiem Muzeum stała się w roku 1759 kolekcja sztuki starożytnej, ofiarowana przez Hansa Sloane „for useful Study".

Nowy Jork. W Kolekcji Frick w Nowym Jorku 21 marca odbyło się Sympozjum poświęcone Historii Sztuki.

Nowy Jork. W dniach 19—23 maja odbyło się w Nowym Jorku zgromadzenie generalne (XI) Association Internationale des Critiques d'Art (AICA). Przewodniczył dyrektor Museum Guggenheim, dr J. J. Sweeney.

Ostenda. Z okazji międzynarodowej wystawy sztuki ceramicznej odbył się w Ostendzie Congres International de l'Académie Internationale de la Céramique.

Paryż. W dniach od 8 do 13 września odbył się w Paryżu XIX Międzynarodowy Kongres Historyków Sztuki.

Paryż. Musée Guimet w Paryżu zorganizowało w czasie od 11 stycznia do 15 marca serię konferencji poświęconych sztuce i kulturze Wschodu.

Paryż. W Musée des Monuments w Paryżu w dniu 13 marca odbył się odczyt Dyrektora Departamentu Ochrony Zabytków w Austrii, Otto Demus na temat „Średniowiecznej miniatury austriackiej".

Paryż. 17 kwietnia J. Q. van Regteren Altena wygłosił w Instytucie Niderlandzkim w Paryżu odczyt o Łukaszu z Lejdy, w związku z wystawą zorganizowaną w Instytucie.

Paryż. 23 kwietnia odbył się w Musée des Arts et Traditions Populaires odczyt n. t. Strojów francuskich i obcych, który wygłosił Georges Henri Rivière, Przewodniczący ICOM.

Pittsburg. Carnegie Institute. W dniach od 3 do 6 czerwca odbyło się w Pittsburgu 54 roczne zebranie American Association of Museums.

Rzym. 1 marca ukonstytuowała się w Rzymie nowo utworzona przez UNESCO instytucja, Le Centre International d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels. Dyrektorem został dr H. J. Plenderleith (Londyn), jego zastępcą prof. M. P. Philippot. Celem nowej instytucji jest zacieśnienie więzów między ludźmi, którym zależy na właściwym zachowaniu i zabezpieczeniu wszelkich dóbr kulturalnych, zbieranie dokumentacji dotyczącej prac konserwatorskich, koordynowanie prac w tej dziedzinie, kierowanie zainteresowań na sprawy i obiekty najbardziej zagrożone zniszczeniem, czy zaniedbaniem. Swą pomoc w pracach Ośrodka zaofiarowało — już w pierwszych dniach jego istnienia — kilka instytutów włoskich (Istituto Centrale del Restauro. Istituto di Patologia del Libro e la Scuola Centrale Anticendi w Rzymie, Scuola de Mosaico Ravenna, Istituto d'Arte per la Ceramica de Faenza, Opifizio delle Pietre Dure, Florencja) oraz Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruksela. Członkami Rady zostali m. in. Dyrektor Istituto Centrale del Restauro oraz Dyrektor Institut Royal du Patrimoine Artistique.

Sztokholm. W lutym odbył się w Sztokholmie, Uppsali i Oslo cykl wykładów Dyrektora Muzeów w Poitiers, dr Marca Sandoz, na temat francuskiej sztuki nowożytnej i współczesnej.

Sztokholm. W dniach od 1 do 8 lipca odbył się w Sztokholmie Kongres Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM. Wypełniły go zebrania Komitetu Doradczego, Wykonawczego, Komisji Międzynarodowych oraz zebranie ogólne ICOM.

Tournus. Centre International d'Etudes Romanes zorganizował w dniach od 25 do 28 czerwca kolokwium, w którym brało udział wielu uczonych francuskich i obcych. W związku z tym otwarto w Tournus wystawę romańskich malowideł ściennych, którą komentował Generalny Konserwator Muzeów francuskich, prof. Paul Deschamps.

Wittenberga. W dniach od 3 do 9 lipca odbył się w Wittenberdze Kongres „Renesans i Humanizm w Europie centralnej i wschodniej". W kongresie wzięli udział uczeni niemieccy, czescy i polscy, którzy w referatach swych poruszali zagadnienia Renesansu i Humanizmu w świetle doktryn marksistowskich.

II. NOWE I ODBUDOWANE MUZEA

Autenried k. Günzburga. W czerwcu otwarto w zamku Autenried (południowe Niemcy) nowe muzeum ikon. Na interesującą ekspozycję złożyły się bogate zbiory ikon, haftów, złotnictwo, manuskrypty i dokumenty kościoła wschodniego. W podziemiach zamku znalazła pomieszczenie kaplica, z freskami pochodzącymi z klasztorów serbskich.

Baden-Baden. Badische Landesmuseum. W dawnej Rezydencji dokonano w czerwcu otwarcia kilku działów muzeum. Po odrestaurowaniu części Zamku udostępniono publiczności fragmenty zbiorów, począwszy od sztuki Egiptu (Stare Państwo), skończywszy na sztuce europejskiej XVIII wieku.

Berlin. Bodemuseum. Pergamon. 7 października, w rocznicę 10-lecia, otwarto w Berlinie, po dokonanej restauracji budynków ekspozycję działów: mało-azjatyckiego, islamskiego, staro-greckiego, bizantyjskiego oraz galerię obrazów i rzeźby. Udostępniono również, po długich pracach konserwatorskich Ołtarz Pergamoński.

Bochnia. 22 lipca otwarto w Bochni Muzeum, którego bazą stały się zbiory ofiarowane społeczeństwu przez prof. St. Fischera. Muzeum posiada przeszło trzy tysiące obiektów w następujących działach: malarstwo polskie, grafika, sztuka ludowa, dział historyczny i sztuka obca.

Florencja. Museo dell'Opera di Santa Croce. W maju otwarto na nowo część ekspozycji w Museo dell'Opera di Santa Croce.

Genua. Palazzo Spinola. W Genui zorganizowano nowe Muzeum Narodowe, w którego skład weszły zbiory pochodzące ze starej kolekcji Spinola. Wśród najcenniejszych obiektów znajduje się „Portret dziecka" A. van Dyck, „Ecce Homo" Antonella da Messina, obrazy Joosa van Cleve, Giuseppe Ribery, Bernarda Strozzi, Guido Reni ii.

Greillenstein, Waldviertel. W jednym z najpiękniejszych renesansowych zamków Dolnej Austrii, w Greillenstein ,otwarto w połowie czerwca nowe muzeum. Poświęcono je historii Greillenstein, podkreślając szczególnie jego rolę podczas wojny trzydziestoletniej.

Houston. Contemporary Arts Museum Houston, Texas. Contemporary Arts Museum w Houston zorganizowało w maju, w nowym budynku Cullina w Hall pierwszą ekspozycję sztuki prymitywnej („Totems not Taboots") Afryki, Ameryki i Mórz Południowych. Wystawiono również kilka przykładów sztuki współczesnej, wykazujących znaczny wpływ prymitywów.

Inowrocław. Muzeum Miejskie im. J. Kasprowicza. W Inowrocławiu otwarto Muzeum Miejskie im. Jana Kasprowicza. Ekspozycję nowego muzeum wypełniły: 1. Historia miasta od początków jego istnienia do końca XIX wieku, 2. Sylwety ludzi zasłużonych dla Inowrocławia na polu nauki, sztuki i literatury, ze szczególnym uwzględnieniem postaci Jana Kasprowicza, któremu poświęcono poważną część ekspozycji.

Kolmar. Muzeum. Muzeum w Kolmar otworzyło w sierpniu nowy dział ekspozycji: lapidarium.

Kraków. Muzeum Narodowe. 10 maja otwarto w Krakowie w nowym gmachu Muzeum Narodowego Galerię Polskiego Malarstwa Nowoczesnego. Ekspozycję prac współczesnych poprzedzono obrazami z okresu Impresjonizmu, Symbolizmu i Młodej Polski.

Londyn. Courtauld Institute. W początkach roku Courtauld Institute w Londynie przeniósł się do nowej siedziby w Bloomsbury. Obok korzyści jakie wynikły ze zmiany siedziby instytutu dla jego pracowników i osób korzystających z biblioteki i materiałów dokumentacyjnych — nowe pomieszczenia uzyskała również kolekcja obrazów i rysunków Instytutu.

Nowy Jork. Institute of Fine Arts, University. 9 lutego Instytut of Fine Arts przy Uniwersytecie zainstalował się w okazałym budynku James B. Duke House ,na Washington Square. Otwarcie Instytutu połączone było z inauguracyjnym wykładem o sztuce Giotta, prof. Millard Meiss.

Nowy Jork. Brooklyn Museum. W kwietniu otwarto w Brooklyn Museum nowe sale poświęcone sztuce egipskiej. Dział ten stanowi jedną z piękniejszych w świecie kolekcji egipskich.

Nowy Jork. Museum Guggenheim. 26 października otwarto w Nowym Jorku nowe muzeum Guggenheim, poświęcone sztuce współczesnej. Sześciopiętrowa budowla o formie cylindrycznej, zbudowana została według planów Franka Lloyd Wright, zaaprobowanych w roku 1949 przez fundatora, Salomona Guggenheim.

Syracuse, USA. Museum of Fine Arts. Museum of Fine Arts i Everson Museum w Syracuse połączyły swoje zbiory we wspólnym Muzeum, które otrzymało nazwę Everson Museum of Art of Syracuse and Onondaga County.

Toruń. Muzeum Etnograficzne. 1 stycznia powstało w Toruniu nowe muzeum, przeznaczone dla zbiorów etnograficznych.

Wiedeń. Historischesmuseum. Muzeum Historyczne m. Wiednia uzyskało nowy budynek, projektowany przez architekta Oswalda Haertla. Uroczysta inauguracja odbyła się w dniu 23 kwietnia.

York, Pensylwania. 7 maja otwarto w Pensylwanii nowe muzeum historyczne: Museum Historical Society of York County.

III. NABYTKI

Boston. Museum. Muzeum w Bostonie otrzymało wspaniały dar anonimowy w postaci pięknego Ewangeliarza z połowy XIII wieku, pochodzącego z opactwa Helmerhausen.

Birmingham Museum. Muzeum w Birmingham zakupiło do swych zbiorów znane dzieło Botticellego „Zesłanie Ducha św.". Na zakup obrazu reflektowało jedno z muzeów amerykańskich. Nie zezwolono jednak na wywóz dzieła z Anglii. Muzeum w Birmingham nabyło również niezwykle cenny obraz szkoły włoskiej XV wieku, „Dawid ze swą trzodą".

Bruksela. Musée Royal des Beaux-Arts. Musée des Beaux-Arts w Brukseli nabyło cenny „Portret starca" Ant. van Dyck.

Cambridge. Fitzwilliam Museum. Fitzwilliam Museum w Cambridge otrzymało w zapisie od znanego pioniera automobilizmu i mecenasa Guy John Fenton Knowles kolekcję obrazów (wśród których znalazły się dzieła Constable'a, Sickerta, Wilsona Steer), rysunków oraz bronzy Rodina.

Cambridge, Massachusets. Harvard University. Bernard Berenson zapisał w testamencie Uniwersytetowi Harvard w Cambridge Mass. swój dom w Settignano koło Florencji, wraz ze zbiorami (dla utworzenia Instytutu Historii Sztuki Renesansu Włoskiego) z myślą o studentach amerykańskich. W zbiorach ofiarowanych Uniwersytetowi znalazł się bezcenny zespół rzeźb i obrazów renesansu włoskiego, ogromne archiwum fotograficzne oraz biblioteka specjalna, licząca ponad 50 000 tomów.

Florencja. Uffizi. Bernard Berenson zapisał w testamencie Galerii Uffizi cenne dzieło Ambriogga Lorenzetti „Madonnę z Dzieciątkiem", malowane podczas pobytu artysty we Florencji, w latach 1327—1332. Obraz znajdował się kiedyś w kościele San Procolo we Florencji. Stanowi środkową część tryptyku, którego dwa boczne skrzydła są własnością Galerii Uffizi.

Gandawa. Musée des Beaux-Arts. Musée des Beaux-Arts w Gandawie nabyło do swych zbiorów predellę z wyobrażeniem „Oblężenia Jerozolimy" należącą do „Ukrzyżowania", przypisywanego Justusowi z Gandawy i mieszczącego się kiedyś w katedrze gandawskiej.

Genewa. Musée des Beaux-Arts. W podziemiach Musée des Beaux-Arts w Genewie odkryto obraz przypisywany Rubensowi „Sąd Parysa". Obraz jest repliką dzieła drezdeńskiego, mniejszych wymiarów.

Leningrad. Ermitaż. W kwietniu, w magazynach Ermitażu, prof. Lopez-Rey zidentyfikował jeden z obrazów jako dzieło Francisca Zurbarana. Tematem obrazu jest „św. Ferdynand król Kastylii".

W Gabinecie Rycin Ermitażu odkryto rysunek, który po zidentyfikowaniu okazał się dziełem Leonarda da Vinci. Jest to szkic do zaginionego obrazu „Bitwa pod Anghiari".

Liège. Muzeum. Miasto Liège nabyło dla swego muzeum kolekcję 500 rysunków italianizującego artysty z Liége, Lambert Lombard.

Londyn. National Portrait Gallery. W maju National Portrait Gallery w Londynie nabyła cenną miniaturę Nicolasa Hilliard „Sir Walter Raleigh", dzięki pomocy National Art Collection Fund i Pilgrin Trust.

Londyn. National Gallery. Narodowa Galeria w Londynie zakupiła malowidło Paolo Ucello „św. Jerzy i smok" za 125.000 funtów. Zakup — o kapitalnym znaczeniu dla Galerii — pochodzi z kolekcji Lanckorońskich w Wiedniu, do której nabyty został we Włoszech przed r. 1895.

Paryż. Luwr. Muzeum Luwru nabyło do swych zbiorów obraz Renoira „Pole bananowe", z roku 1881.

Raleigh. North Carolina Museum. North Carolina Museum w Raleigh otrzymało z Fundacji Kress 8 czerwca 70 obrazów i rzeźb, między innymi dzieła Botticellego, Halsa, Giorgione'a, Perugina, Tintoretta, Veronese'a, Rembrandta oraz obrazy francuskie z XV wieku.

Nowy Jork. Brooklyn Museum. W maju Muzeum Brooklyn zakupiło z jednej z kolekcji europejskich cenny okaz sztuki egipskiej; rzeźba wyobraża głowę Amenhotepa III Młodszego i jest dziełem nadwornego rzeźbiarza jego ojca, Tutmosisa IV.

Rotterdam. Museum Boymans-van Beuningen. Museum Boymans van Beuningen w Rotterdamie nabyło do swych zbiorów szkic „Ukrzyżowanie" Ant. van Dyck. Jest to szkic do obrazu znajdującego się w kościele św. Michała w Gandawie.

Salzburg. Rezydencja. Galeria Rezydencji w Salzburgu otrzymała na przeciąg 16 lat kilka wybitnych dzieł z kolekcji Czernin i 45 obrazów z Galerii Schönborn.

Warszawa. Muzeum Historyczne m. Warszawy. W lutym Muzeum Historyczne m. Warszawy otrzymało w darze od Jana i Stanisława Tarnowskich zbiór cennych pamiątek narodowych, dokumentów z XV—XVIII wieku oraz przedmiotów rzemiosła artystycznego XVIII wieku.

Warszawa. Muzeum Narodowe. Z okazji Dni Kultury Gruzińskiej w Polsce, delegacja Gruzji ofiarowała Muzeum Narodowemu w Warszawie 12 prac Zygmunta Waliszewskiego (1897—1936). Są to rysunki i akwarele z czasów młodości artysty, przebywającego wówczas w Gruzji.

Yale. University Art Gallery. University Art Gallery w Yale zakupiła w maju wielką rzeźbę Maillola „l'Air". W czerwcu nabyła monumentalny bronz Henry Moor'a, z roku 1957/8. Galeria otrzymała w tym samym roku cenny dar w postaci 28 obrazów, wśród których znalazły się dzieła H. Bosch, Cranacha, Holbeina, van Dycka, Lorenzettiego, Sassetty, Tiepola, Tycjana i Tintoretta.

IV. REORGANIZACJA EKSPOZYCJI

Chicago. Art Institute of Chicago. W początkach roku zreorganizowano dział średniowieczny w zbiorach Art Institute of Chicago. Na zmienioną ekspozycję złożyły się głównie zabytki pochodzące z kolekcji Buckingham oraz zbiorów Martina A. Ryerson.

Kraków. Muzeum Narodowe. 30 kwietnia, po gruntownej restauracji budynków otwarto na nowo Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, Zbiory Czartoryskich, udostępniając publiczności trzy działy: historyczny (w budynku poklasztornym Pijarów, tzw. Klasztorku), rzemiosła artystycznego (w ośmiu salach I piętra) i malarstwa obcego (w ośmiu salach II piętra). Na parterze postanowiono zorganizować ekspozycję sztuki starożytnej. Remont Oddziału pozwolił na unowocześnienie urządzeń instalacyjnych, przebudowę wewnętrznej klatki schodowej i wymianę pokrycia dachu; dzięki tym pracom uzyskano we wnętrzu znacznie większą powierzchnię ekspozycyjną niż dotychczas.

3 czerwca otwarto w Krakowie, w Muzeum Narodowym zreorganizowaną Galerię Malarstwa Polskiego w Sukiennicach, po przeprowadzeniu generalnego remontu budynku. Przebudowa wnętrza i zniesienie ścianek działowych stworzyły nowe możliwości ekspozycyjne. Zreorganizowana galeria objęła malarstwo polskie od czasów Stanisławowskich do Boznańskiej i Podkowińskiego.

Kraków. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu. 19 września w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu otwarto na nowo Skarbiec Koronny, z zabytkami zwróconymi Polsce przez rząd Kanadyjski. W specjalnie zorganizowanej ekspozycji pokazano obiekty uratowane z dawnego Skarbca, m. in. miecz koronacyjny królów polskich tzw. Szczerbiec, regalia, pamiątki historyczne królów polskich od XVI do XVIII wieku.

Londyn. Victoria nad Albert Museum, 2 października otwarto na nowo w Victoria and Albert Museum galerię tkanin średniowiecznych. Zreorganizowana ekspozycja uzyskała unowocześnioną instalację wentylacyjną, która pozwoli na lepszą niż dotychczas konserwację wystawianych obiektów. W czerwcu w muzeum tym zreorganizowano również ekspozycję działu sztuki azjatyckiej.

Marsylia. Musée des Docks. W Marsylii dokonano otwarcia nowego muzeum, poświęconego historii handlu w starożytności, Musée des Docks.

Paryż. Musée Guimet. W lecie Musée Guimet zreorganizowało ekspozycję sztuki chińskiej i japońskiej.

Rotterdam. Muzeum Boymans — van Beuningen. Właściciele cennej kolekcji holenderskiej van Beuningen, Vierhouten ofiarowali swe zbiory Rotterdamskiemu Museum Boymans. Wśród najwybitniejszych dzieł tej kolekcji znajdują się „Syn Marnotrawny" Jerome Boscha, „Budowa wieży Babel" P. Brueghla, „Madonna wśród aniołów" Geertgen tot Sint Jans. Po przekazaniu kolekcji z Vierhouten do Rotterdamu Muzeum Boymans przybrało nazwę Museum Boymans- van Beuningen oraz zreorganizowało całą swą ekspozycję malarstwa.

Tournus. Musée Greuze. 11 kwietnia otwarto w Tournus zreorganizowaną ekspozycję Muzeum Greuze'a. Wystawiono 7 obrazów, 50 rysunków, 700 rycin i litografie. Ekspozycję uzupełniły fotografie i dokumenty.

V. WYSTAWY

Aix — en Province. W Aix-en-Province zorganizowano wystawę dzieł Vincenta van Gogh. Ekspozycja objęła 38 płócien i 38 rysunków artysty z czasów jego pobytu w Prowansji, 1880—1890. Eksponaty wypożyczono z kolecji Stedelijk Museum Amsterdam i Museum Kröller Muller, Otterlo. Podczas trwania wystawy odbyły się w Aix konferencje poświęcone sztuce van Gogha.

Albi. Musée Henri Toulouse — Lautrec. Muzeum Toulouse Lautrec'a w Albi zorganizowało wystawę najlepszych dzieł ze swych zbiorów. Ekspozycja objęła liczne obrazy francuskie z doby Renesansu i XVIII wieku, bronzy (m. in. Donatella), rysunki i manuskrypty iluminowane.

Amsterdam. Rijksmuseum. W amsterdamskim Rijksmuseum otwarto wystawę dekoracyjnej sztuki holenderskiej. Ekspozycja objęła zabytki ze zbiorów Holandii i Szwecji.

Od 14 marca do 20 maja w Rijksmuseum otwarta była wystawa „Król Ludwik-Napoleon i Holandia jego epoki". Od 26 lipca do 13 września — wystawa „Złoty wiek flamandzkiej miniatury", przybyła z Brukseli, gdzie była poprzednio eksponowana w Palais des Beaux-Arts.

Amsterdam. Gemeente Musea. W Muzeum Miejskim w Amsterdamie do 2 lutego 1959 (od 28. listop. 1958) otwarta była wystawa „Szkoła Romantyczna". Eksponowano liczne obrazy szkoły holenderskiej doby Romantyzmu, pochodzące z kolekcji B. de Gens van den Heuvel.

Amsterdam. Stedelijk Museum. Od 2 października do 14 listopada gościła w Stedelijk Museum w Amsterdamie wystawa polskich malarzy współczesnych. Eksponowano 70 obrazów polskich artystów, począwszy od Tadeusza Makowskiego.

Arras. W październiku zorganizowano w Arras wystawę Tkanin Mitologicznych i Religijnych z początku XVIII wieku.

Auckland. Nowa Zelandia. Auckland Art Gallery. W maju i czerwcu otwarta była w Auckland Art Gallery wystawa dawnych mistrzów. Obrazy pochodziły z muzeów i kolekcji Nowej Zelandii. Wśród 48 eksponatów wystawiono głównie dzieła malarzy włoskich i angielskich. Pierwsza kolekcja w Auckland powstała w roku 1887/8 i stanowiła własność G. Grey'a.

Antwerpia. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii zorganizowało w dniach od 18 czerwca do 31 sierpnia retrospektywną wystawę „Constant Permeke".

Antwerpia. Oplenlucht Museum. Middelheim. Muzeum na wolnym powietrzu w Antwerpii zorganizowało w sierpniu V Biennale Plastyki.

Baden-Baden. W Kunsthalle w Baden-Baden zorganizowano wystawę „Sztuka w początkach XX wieku".

Baltimore. The Baltimore Museum of Art. W Muzeum Sztuki w Baltimore zarganizowano wystawę „Age of Elegance. The Rococo and its Effect" w czasie od 25 kwietnia do 14 czerwca. Ekspozycja objeła wiele obrazów, rzeźb, mebli, porcelanę, złotnictwo, dając poglad na rozwój i wpływ rococa we Francji, Włoszech, Niemczech, Anglii i Ameryce (1720—1770).

W Baltimore pokazano również wystawe „European Art Today". Złożyło się na nią 35 prac malarzy i rzeźbiarzy europejskich, przywiezionych z Europy.

W grudniu czynna była w Baltimore wystawa litografii Vuillarda i Bonnarda, przedstawiających ulice i wnętrza Paryża.

Berlin. W 250 rocznicę J. F. Boettgera zorganizowano w Berlinie w Muzeum wystawę porcelany, od starej miśnieńskiej do nowoczesnych wyrobów manufaktury Rosenthal.

Berlin. Charlottenburg. Langhaus Bau. Do 10 maja czynna była w zamku Charlottenburg wystawa „Arcydzieła wczesnej irlandzkiej sztuki ze zbiorów Muzeum Narodowego w Dublinie".

Berlin. Kuppferstichkabinett. Museum Dahlem. W maju otwarta była w Museum Dahlem wystawa p.t. „Das erste Jahrhundert des Kupp-ferstichs".

Berlin. Nationalgalerie. We wrześniu otwarto w berlińskiej Galerii Narodowej wystawę Fauvistów Europejskich.

Berlin. Museum Dahlem. Muzeum Dahlem w Berlinie eksponowało we wrześniu wystawę „Albrecht Durer".

Berlin. Ostasiatische Sammlung. Od 1 października do końca listopada czynna była w Ostasiatische Sammlung wystawa Chińskiej sztuki z czterech stuleci. Objęła ona ceramikę i wyroby porcelanowe ofiarowane muzeum przez Chińską Republikę Ludową.

Berno. Kunstmuseum. W Bernie szwajcarskim otwarto w lutym w Muzeum Sztuki wystawę p.t. „Wiek XVII w malarstwie francuskim" W dniach od 3 czerwca do 31 lipca czynna była w muzeum wystawa sztuki japońskiej XVI—XIX wieku. Eksponowano rysunki z prywatnych kolekcji japońskich.

W październiku gościła w muzeum wystawa dzieł Corota.

Bolonia. Palazzo del l'Archiginnasio. Od 26 kwietnia do 5 lipca otwarta była w Bolonii wystawa p.t. „Maestri della Pittura del Seicento Emiliano."

Bordeaux. Musée de Bordeaux. W Muzeum czynna była w dniach od 20 maja do 31 lipca wystawa p.t. „La découverte de la lumière des Primitifs aux Impressionistes". Objęła ona 255 obrazów wypożyczonych z wielu muzeów i kolekcji Europy, od XVI wieku począwszy, do początku XX wieku.

Boston. Museum. W lutym Muzeum w Bostonie urządziło wystawę kolekcji Alvana T. Fuller, jednego z dobroczyńców muzeum. Na ekspozycję złożyły się cenne obrazy Rembrandta, van Dycka, Renoira, Pisarro obok ciekawego zespołu malowideł angielskich XVIII wieku.

Brema. Kunsthalle. Od 5 kwietnia do 3 maja czynna była w Kunsthalle w Bremie wystawa akwarel i rysunków Maxa Slevogta. Od 10 maja do 19 lipca — dzieła niemieckich romantyków, od Schadowa do Schwinda.

Bruksela. Palais des Beaux — Arts. „Złoty wiek miniatury flamandzkiej" — to tytuł wystawy zorganizowanej 12 kwietnia w Palais des Beaux-Arts w Brukselii. Ekspozycja objęła najpiękniejsze miniatury z czasów mecenatu króla

Filipa Dobrego. Zorganizowano ją z okazji 400-lecia fundacji Biblioteki Królewskiej Filipa II. Wystawa czynna była do połowy czerwca, poczem przewieziono ją do Amsterdamu.

Bruksela. Bibliothèque Royale. W Gabinecie Medali Biblioteki Królewskiej w Brukseli 11 września dokonano otwarcia wystawy „Medailleurs et numismates de la Renaissance aux Pays-Bas".

Cambridge. Fitzwilliam Museum. W dniach od 18 czerwca do 16 sierpnia czynna była w Fitzwilliam Museum wystawa p.t. "17th Century Italian Drawings".

Cambridge Mass. Fogg Art Museum. W kwietniu zorganizowano we Fogg Art Museum, Harvard University, wystawę dzieł Cézanne'a, która objęła obrazy, akwarele i rysunki artysty.

Carlsruhe. Staatliche Kunsthalle. Od lipca do września czynna była w Kunsthalle w Carlsruhe wielka wystawa „Hans Baldung Grien", na której pokazano chronologicznie zestawione dzieła malarskie i graficzne artysty.

Chicago. Arts Club of Chicago. 30 stycznia w Arts Club of Chicago otwarto wielką wystawę prac Modiglianiego (60 prac), zorganizowaną przez Contemporary Arts Center.

Cincinnati. Cincinnati Art Museum. Od 8 maja do 5 lipca czynna była w Cincinnati Art Museum wystawa p.t. "The Lehmann Collection."

We wrześniu — wystawa p.t. „Litografie Picassa", jedna z największych dotąd picassowskich wystaw w Ameryce.

Cleveland. Museum. W marcu muzeum w Cleveland zorganizowało wystawę rysunków holenderskich ze zbiorów własnych. W związku z ekspozycją odbyły się liczne odczyty wybitnych znawców rysunku holenderskiego między innymi K. G. Boona i W. Stechowa.

Cognac. Museum. Od czerwca do września otwarta była w Cognac wystawa fresków kościelnych z okręgu Charente, wypożyczonych z muzeów francuskich.

Como. Villa Comunale dell 'Olmo. Od początku lipca do końca września otwarta była w Como wystawa p.t. „l'Eta Neoclassica in Lombardia".

Darmstadt. Hessisches Landesmuseum. Muzeum w Darmstadt zorganizowało w dniach od początku marca do połowy maja wystawę grafiki Goyi, Dixa i Masereela.

Od 7 czerwca do 6 września czynna tu była wystawa Widoków Miasta Darmstadt ze zbiorów Gabinetu Rycin heskiego muzeum.

Detroit. Detroit Institute of Arts. Od 5 maja do 23 sierpnia otwarta była w Instytucie Detroit wystawa rzeźby współczesnej.

Dortmund. Museum am Ostwall. W maju i czerwcu w Museum am Ostwall w Dortmundzie otwarta była wystawa Francuskiej Plastyki XX wieku.

Drezno. Albertinum. W początkach maja drezdeńskie Albertinum zorganizowało wystawę p.t. „Der Monscheit gerette". Był to wybór najcenniejszych dzieł zabezpieczonych przez Związek Radziecki i zwróconych Niemieckiej Republice Demokratycznej, m. in. Gobelin wg kartonów Rafaela, 24 rysunki Rembrandta oraz złotnictwo i fajanse, pochodzące z Grünen Gewölbe.

Drezno. Staatliche Kunstsammlungen. W Gabinecie Rycin Państwowych Zbiorów w Dreźnie otwarto w listopadzie wystawę grafiki francuskiej, od Maneta do Matisse'a.

Düsseldorf. Kunsthalle. W połowie maja zorganizowano tu wystawę arcydzieł malarstwa austriackiego XIX—XX wieku (1800—1930). Ekspozycja objęła 160 dzieł malarskich poprzez dobę Romantyzmu, Realizm, Impresjonizm — do ekspresjonistów austriackich jeszcze żyjących. Obrazy wypożyczono ze zbiorów Belwederu oraz innych muzeów i kolekcji austriackich i niemieckich.

Düsseldorf. C. G. Boerner. W kwietniu u C. G. Boernera w Düsseldorfie wystawiono zespół barwnych drzeworytów i rysunków dawnych i nowych mistrzów.

Edynburg. National Gallery of Scotland. Galeria Narodowa w Edynburgu wystawiła w sierpniu (do końca września) zespoł rysunków od XV wieku do Degasa. Były to studia do obrazów lub fresków.

Essen. 14 maja otwarto w Essen wystawę sztuki indyjskiej. 900 eksponatów wypożyczonych z 31 muzeów indyjskich, ilustrowało rozwój sztuki Indii od III tysiąclecia przed Chr. do naszych czasów.

Faenza. Od 27 czerwca do 12 lipca czynna była w Faency Międzynarodowa wystawa Ceramiki. Wzięły w niej udział: Francja, Izrael, Jugosławia, Polska i Portugalia. Wystawa połączona była z Międzynarodowym Kongresem.

Filadelfia. Museum. W grudniu Museum we Filadelfii urządziło ekspozycję dzieł Courbeta.

Fryburg/Br. Augustinermuseum. Od 12 kwietnia do 30 sierpnia czynna była we Fryburgu/Br. w Augustinermuseum wystawa „Od Courbeta do Miro"

Fryburg Szwajc. Musée d'Art et d'Histoire. W Muzeum Sztuki i Historii otwarta była we Fryburgu Szwajcarskim wystawa „Marcello, Artiste Fribourgoise 1836—1879".

Gandawa. Musée des Beaux-Arts. W Muzeum w Gandawie otwarto wielką wystawę Tkanin XV, XVI i XVII wieku, pochodzących z kolekcji hiszpańskich. Wystawa była wspaniałym przeglądem flamandzkiej sztuki ze spuścizny po Karolu V i Filipie II. Objęła dzieła warsztatów w Brukseli, Bruges, Tournai i Adenaarde. M. in. znalazły się w ekspozycji tkaniny z Pałacu Królewskiego w Madrycie (z posagu Marii Portugalskiej, z małżeństwa z Filipem II), gobeliny G. Pannemakera według kartonów P. Coecke van Aelst, tkaniny z katedr w Toledo i Valencji, z ratusza w Madrycie i z kolekcji prywatnych Madrytu.

Gdańsk. Muzeum Pomorskie. W Muzeum Pomorskim w Gdańsku z okazji Dni Gdańska otwarto 22 lipca wystawę działu Etnograficznego:

„Sprzęt i Sztuka Ludowa Kaszub i Dolnego Powiśla".

Genewa. Musée d'Art et d'Historie. W Genewie otwarto 24 października wystawę polskiego malarstwa współczesnego pt. „Pologne 50 Ans de Peinture". Wystawa czynna była do 29 listopada.

Genewa. Atheneum. 16 listopada 1958 Atheneum w Genewie urządziło wystawę prac André Derain'a.

Göteborg. Konstmuseum. Od 22 listopada do 1 lutego 1959 czynna była w Göteborgu wystawa monograficzna „Ivar Arosenius 1878—1909".

Grenoble. Musée de Peinture et de Sculpture. W Muzeum Malarstwa i Rzeźby w Grenoble otwarto 2 lipca wystawę współczesnego malarstwa p.t. „Peintres d'aujourd'hui".

Hagen. Stadt - Ernst - Ostahausmuseum. W czerwcu czynna była w Hagen wystawa prac Emilio Greco.

Hamburg. Kunsthalle. 6 lutego otwarto w Kunsthalle w Hamburgu wystawę dzieł Marca Chagall'a.

Hamburg. Museum für Kunst und Gewerbe. Od 9 maja do 14 czerwca otwarta była w Muzeum Sztuki i Rzemiosła w Hamburgu wystawa pt. „Porzellan und Dekor".

Hameln. Museum. W maju czynna była w Hameln wystawa Marca Chagall'a: Ilustracje do Biblii i do Bajek Lafontaine'a.

Le Havre. Musée du Havre. W lipcu i sierpniu czynna była w Chambre du Commerce wystawa prac Boudin'a. Ekspozycja objęła 60 obrazów, (studia nieba, chmur, widoki Havre'u) pochodzących z kolekcji muzeum. Większość z nich ofiarowana była muzeum przez brata malarza, Louis Boudin w roku 1900.

Heidelberg. Kurpfälzisches Museum. Od 1 czerwca do 15 października otwarta była w Heidelbergu wystawa „Ausklang des Barock. Kunst und Künstler des 18. Jhs in der Pfalz".

Heidelberg. Kunstverein. W ciągu lipca i sierpnia eksponowano plastykę Richarda Scheibe i grafikę Lovisa Corintha w heidelberskim Kunstverein.

Houston, Texas. Museum of Fine Arts. Od 16 stycznia do 8 lutego w Houston zorganizowano wystawę współczesnych malarzy Paryża i Nowego Jorku, eksponując ich prace z lat pięćdziesiątych.

Huhe-Hoto. (Chińska Rep. Ludowa). Przez 10 dni we wrześniu i październiku otwarta była w Huhe-hoto polska wystawa pt. „Krajobraz Polski" — zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie z polecenia Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Innsbruck. Tiroler Landesmuseum „Ferdinandeum". W kwietniu i maju czynna była w Innsbrucku wystawa „Alte und neue Glaskunst".

Kalisz. Muzeum. Muzeum w Kaliszu zorganizowało w końcu grudnia 1958 wystawę interesujących nabytków etnograficznych. Wystawa otwarta była do końca stycznia 1959.

Karl-Marx-Stadt. Städtische Kunstsammlung. W lutym czynna była tu wystawa grafiki Lovisa Corinth'a.

Kilonia. Kunsthalle. Od 25 stycznia do 22 lutego wystawiano w Kunsthalle w Kilonii grafiki Marca Chagall'a. Od 21 czerwca do 26 lipca — dzieła holenderskich malarzy XX wieku.

Kolonia. Rautenstrauch-Joest-Museum. W maju czynna była w Kolonii wystawa sztuki meksykańskiej od jej zaczątków, poprzez czasy kolonializmu, do dnia dzisiejszego.

Kolonia. Wallraf-Richartz-Museum. W ciągu grudnia otwarta była w Wallraf-Richartz-Museum wystawa weneckich rysunków XVIII wieku, ze zbiorów P. Wallraf.

Kopenhaga. Statens Museum for Kunst. 18 stycznia otwarto w Kopenhadze wystawę monograficzną Paula Klee. Zamknięto ją 15 lutego.

Kopenhaga. Ratusz. Od 14 listopada do 3 grudnia czynna była w ratuszu kopenhaskim Wystawa Polskiego Malarstwa. Wystawiono 80 obrazów 18 polskich artystów współczesnych.

Kraków. Muzeum Narodowe. 13 września otwarto w krakowskim Muzeum Narodowym Wystawę Ceramiki Chińskiej, zorganizowaną przy współpracy Wojewódzkiego Oddziału Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Chińskiej.

18 października odbyło się otwarcie wystawy „Drzeworyt japoński XVII—XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie". Wystawę przygotowało muzeum przy współpracy Japońskiego i Polskiego Komitetu do spraw UNESCO.

5 listopada otwarto w Muzeum Narodowym Wystawę Malarstwa Islandzkiego.

W 150 rocznicę oswobodzenia Krakowa (1809) przez wojska polskie pod wodzą księcia Józefa Poniatowskiego, Muzeum Narodowe zorganizowało wystawę pt. „Militaria Księstwa Warszawskiego 1807—1814".

Kraków. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu. 19 września odbyło się w Krakowie uroczyste otwarcie Skarbca Koronnego z zabytkami zwróconymi Polsce przez rząd Kanadyjski. Wśród zwróconych zabytków był również miecz koronacyjny królów polskich (tzw. Szczerbiec). Na wystawie eksponowano obiekty uratowane z dawnego skarbca koronnego, regalia i pamiątki historyczne królów polskich od XVI do XVIII wieku.

W tym samym dniu otwarto na Wawelu wielką wystawę pt. „Wschód w zbiorach Wawelskich", pokazując bogate zbiory jednego z najcenniejszych działów kolekcji Wawelskiej.

Krefeld. Kaiser Wilhelm Museum. W lutym zorganizowano w Krefeld wystawę pt. „Einzelblätter und Bucher von Henri Matisse".

Krefeld, Museum Haus. W lipcu czynna była w Krefeld wystawa dzieł J. Ensor'a.

Lipsk. Museum der Bildende Künste. Do połowy lutego otwarta była w Lipsku Wystawa Nabytków w Zbiorze Graficznym. W czerwcu Muzeum eksponowało „Rysunki niemieckie 1720—1820".

We wrześniu zorganizowano wystawę Dzieł sztuki przekazanych przez Związek Radziecki (malarstwo i rzeźba).

Londyn. Royal Academy of Art. W styczniu eksponowano w Królewskiej Akademii dzieła artystów rosyjskich i radzieckich, od XIII do XX wieku.

Londyn. Victoria and Albert Museum. Od stycznia do końca marca czynna była w Victoria and Albert Museum wystawa pt. „Norvegian Art Treasures. 900 Years of Textiles., Sculptur and Silver". Objęła ona zabytki od XII do XVII wieku.

W czerwcu, w 200-lecie Josialsa Wedgwood, zorganizowano wystawę porcelany ze zbiorów Victoria and Albert Museum.

Londyn. Tate Gallery. W styczniu wystawiano w Tate Gallery dzieła Lovisa Corintha.

W tej samej galerii otwarta była wystawa nowego malarstwa amerykańskiego, od 24 lutego do 23 marca.

10 lipca Tate Gallery i Arts Council of Great Britain zorganizowały wystawę pt. „The Romantic Movement". Eksponowano 188 dzieł sztuki z czasów Romantyzmu. Wystawę zamknięto 27 września.

Londyn. British Museum. We wrześniu Gabinet Rycin Muzeum Brytyjskiego zorganizował wystawę portretu w miniaturze i rysunku, od czasów średniowiecznych do dnia dzisiejszego. Większość obiektów pochodziła z kolekcji własnych Gabinetu Rycin.

Los Angeles. County Museum. W kwietniu i maju czynna była w Los Angeles wystawa pt. „Woven Treasures of Persian Art".

Lubeka. Museen der Hansestadt. W kwietniu wystawiono w Lubeckim Muzeum 50 akwareli Paula Klee.

Lubliana. Narodna Galerija. Od lipca do końca września czynna była w Lublianie wystawa średniowiecznych fresków ze Słowenii.

Lubliana. Moderna Galerija. Od 7 czerwca do 15 września otwarta była w Lublianie III Międzynarodowa wystawa Grafiki współczesnej.

Lublin. Muzeum. 1 stycznia otwarto w Lublinie wystawę monograficzną „A. Kotsis 1836—1877". Obrazy wypożyczyły na wystawę: Muzea Narodowe w Warszawie i Poznaniu, Muzeum Śląskie - Wrocław, Muzeum Górnośląskie - Bytom, Muzeum Sztutki - Łódź, Muzeum Pomorskie - Toruń. Wystawa gościła poprzednio w Bukareszcie i Budapeszcie.

8 lutego otwarto w Lublinie wystawę Malarstwa Polskiego okresu Romantyzmu, zorganizowaną przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki.

W kwietniu czynna była w muzeum wystawa 18 współczesnych grafików holenderskich, w maju zorganizowano ekspozycję prac Piotra Potworowskiego. W październiku wystawiono w Lublinie dzieła współczesnych grafików szwedzkich.

Ludwigshafen/Rh. Stadtmuseum. Od 8 maja do 5 lipca otwarta była w Ludwigshafen wystawa ilustrująca 100 lat historii miasta.

Lugano. Villa Ciani. W maju zorganizowano w Lugano V Mostra Internazionale di Bianco e Nero.

Ljon. Musée de Lyon. W marcu i kwietniu czynna była w Ljonie wystawa dzieł Zadkina.

Łódź. Muzeum Historii Włókiennictwa. We wrześniu Muzeum Historii Włókiennictwa w Łodzi zorganizowało wystawę Ludowego tkactwa Opoczyńskiego. Ekspozycję tkanin z XIX i XX wieku uzupełniły fotomontaże i plansze objaśniające. Wystawa była doskonałą ilustracją żywych tradycji tkackich Opoczyńskiego.

Manchester. Eire Art Gallery. 22 września otwarto w Manchester wystawę pt. „Romanesque Art 1050—1200". Ekspozycja objęła manuskrypty, biblie ilustrowane (głównie angielskie), emalie, bronzy, wyroby z kości słoniowej, z Eire Art Gallery i innych kolekcji angielskich.

Mannheim. Kunsthalle. W styczniu wystawiono w Kunsthalle w Mannheim dzieła współczesnych malarzy francuskich „Nouvelle École de Paris".

Marburg. Universitätsmuseum. W styczniu czynna była w Muzeum Uniwersystetu Marburskiego wystawa współczesnych malarzy i grafików greckich. W lipcu „Stary Marburg w obrazach XIX wieku".

Marsylia. Musée Cantini. Od 11 maja do 31 lipca czynna była w Musée Cantini w Marsylii wielka wystawa dzieł Pabla Picassa. Ekspozycja objęła 58 prac Picassa, z których połowa pierwszy raz wystawiana była we Francji. Wystawa była doskonałym przeglądem twórczości Picassa.

Mediolan. Palazzo Reale. W październiku i listopadzie otwarta była w Mediolanie wystawa Vuillard'a.

Meksyk. Instituto Nacional de Bellas Artes. W końcu roku Instytut Narodowy Sztuk Pięknych Meksyku zorganizował wystawę monograficzną „J. M. Rugendas 1802—1855".

Moguncja. Altertumsmuseum und Gemäldegalerie. 15 maja Muzeum w Moguncji otworzyło wystawę pt. „Mittelalterliche Werke aus dem Mainzer Raum".

Monachium. Bayerisches Nazionalmuseum. Do 19 lipca czynna w Monachium wystawa Sztuki Prymitywów Irlandzkich, wypożyczonych z Muzeum Narodowego w Dublinie.

Monachium. Haus der Kunst. Od 8 kwietnia do 31 maja czynna była w Monachium Wystawa Marca Chagall'a.

Od 16 października do 13 grudnia „1000 lat chińskiego Malarstwa".

Monachium. Galerie Günther Franke. W Galerii Franke w Monachium w lipcu zorganizowano wystawę „Emilio Vedova".

Monachium. Galerie Schoninger. W lipcu czynna była w monachijskiej Galerii Schoninger wystawa malarzy szkoły monachijskiej XIX wieku. W listopadzie Galeria zorganizowała pokaz litografii Georges Rouault.

Monachium. Neue Sammlung. Od 3 lutego do 25 marca otwarta była w Monachium wystawa prac Henry van de Velde (1863—1957). W końcu czerwca zorganizowano w Neue Sammlung wystawę pt. „Glas, Gebrauchs- und Zierformen aus vier Jahrtausenden".

Montauban. Musée Ingres. Muzeum Ingres'a w Montauban zorganizowało 21 czerwca trzy wystawy: „Portrety rysunkowe Ingres'a", „Od Signaca do Abstrakcjonistów", „W hołdzie Vlaminckowi".

Moskwa. Państwowe Muzeum Sztuki im. Puszkina. 29 października otwarto w Muzeum Puszkina Wystawę Sztuki Amerykańskiej, na którą złożyło się 146 obrazów, rzeźb i grafik artystów amerykańskich — ze zbiorów Ermitażu i Muzeum Puszkina.

Northampton. Museum. Od 14 marca do 11 kwietnia czynna była w Northampton wystawa malarstwa włoskiego XVII i XVIII wieku. Eksponowano 80 obrazów, z kolekcji prywatnych.

Norymberga. Germanisches National-Museum. W Muzeum Norymberskim zorganizowano w dniach od 8 kwietnia do 31 maja wystawę „Cesarz Maksymilian II i Norymberga".

W lipcu czynna była w Muzeum Germańskim wystawa starych rysunków niemieckich ze zbiorów Kunsthalle, Carlsruhe; w listopadzie — wystawa niemieckiego drzeworytu z lat 1420—1570.

Nottingham. University Art Gallery. Od 20 stycznia do 15 lutego otwarta była w Nottingham wystawa malarstwa z doby Wiktoriańskiej.

Nowy Jork. Brooklyn Museum. 1 grudnia dokonano otwarcia wystawy „Dawna sztuka w Ameryce" w Brooklyn Museum. Ekspozycja objęła ceramikę, wyroby z kamienia, złota z czasów od 1500 przed Chr. do podboju Ameryki przez Europejczyków.

Nowy Jork. Metropolitan Museum. W maju Metropolitan Museum zorganizowało wystawę dzieł Gauguina: 74 obrazy, 44 rysunki i akwarele, 74 ryciny i 11 rzeźb złożyło się na ekspozycję. Obiekty wypożyczono z muzeów i kolekcji prywatnych amerykańskich i europejskich.

We wrześniu zorganizowano doroczną wystawę dzieł malarzy francuskich XIX wieku. Wśród obrazów znalazły się obrazy Maneta, Cézanne'a, van Gogha, Moneta, Renoira, Toulouse-Lautreca, Utrilla, Degasa.

Oslo. Nasjonalgalleriet. Od 9 października do 6 grudnia czynna była w Oslo wystawa malarstwa holenderskiego p.t. „Fra Rembrandt til Vermeer".

Oświęcim. 25 stycznia otwarto w Oświęcimiu Wystawę Projektów na Pomnik Ofiar Oświęcimia, nadesłanych na międzynarodowy konkurs zorganizowany przez Międzynarodowy Komitet Oświęcimski i rozpisany przez Międzynarodową Unię Architektów.

Otterlo. Museum Kröller-Müller. Od 13 czerwca do 2 sierpnia czynna była w Otterlo wystawa rysunków rzeźbiarzy XIX i XX wieku.

Pan. Musée des Beaux-Arts. W styczniu czynna była w Pan wystawa miniatur perskich, zorganizowana przez UNESCO.

Paryż. Institut Néerlandais. Instytut Niderlandzki w Paryżu zorganizował wystawę 60 dzieł Isaaka Israelsa (1865—1936).

W kwietniu odbyło się w Instytucie otwarcie wystawy Łukasza z Lejdy, dzieł z kolekcji M. F. Lugt w Paryżu uzupełnionych rycinami wypożyczonymi z Gabinetu Rycin Rijksmuseum w Amsterdamie.

Paryż. Musée Jacquemart-André. W Musée Jacquemart-André zorganizowano dużą wystawę dzieł Henri Toulouse-Lautrec. Liczne obrazy i rysunki wypożyczono z Muzeum w Albi oraz z francuskich kolekcji prywatnych.

Paryż. Luwr. Gabinet Rycin Luwru przygotował w lipcu wystawę pt. „Teatr i taniec XVIII wieku". Na ekspozycję złożyły się m. in. ryciny Callota, Picarta, Gillota, Watteau, Saint Aubin ii.

Dział Sztuki Starożytnej Luwru zorganizował w lipcu wystawę sztuki antycznej pt. „Życie prywatne w Grecji i Rzymie". Obok zbiorów Luwru na wystawę złożyły się eksponaty wypożyczone z Gabinetu Medali Biblioteki Narodowej, z muzeów w Bourges, Autun i Dijon.

Gabinet Rycin Luwru zorganizował wystawę rysunków Rubensa. Pokazano 23 rysunki Rubensa oraz kopie.

Paryż. Musée des Arts Décoratifs. „Le Siècle de l'élégance en Angleterre" — to tytuł wystawy otwartej w paryskim muzeum des Arts Décoratifs (meble i wyposażenie wnętrz XVIII w.). Od czerwca do października czynna była w tym muzeum wystawa „Marc Chagall".

Paryż. Musée des Arts et Traditions Populaires. Paryskie Muzeum Sztuki Ludowej urządziło wystawę starych francuskich czepków. Pokazano 200 czepków doskonale ilustrujących historię tej części stroju ludowego we Francji.

Paryż. Musée National d'Art Moderne. 9 lipca otwarto wystawę malarzy szkoły paryskiej ze zbiorów belgijskich. Wśród obrazów znalazły się dzieła Bonnarda, Braque, Chagalla, Deraina, Kandinskiego, Léger, Vlamincka ii.

Paryż. Musée de l'Orangerie. Od 17 kwietnia do 15 lipca czynna była wystawa „L'Art en Champagne au Moyen-Age". Obiekty zgromadzone na wystawie grupowały się wokół trzech zagadnień: 1. Szkoły karolińskiej okręgu Reims w IX i X w., 2. Katedry w Reims i jej oddziaływania w XIII i XIV w., 3. Sztuki Troyes regionu w XV XVI w.

Phenian. Muzeum Sztuki. Od 30 lipca do 18 sierpnia eksponowano tu wystawę pt. „Krajobraz Polski", zorganizowaną z polecenia Ministerstwa Kultury i Sztuki przez Muzeum Narodowe w Krakowie.

Pekin. W czasie od 29 sierpnia do 15 września czynna była w Pekinie wystawa pt. „Krajobraz Polski" zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie z polecenia Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Puławy. Z okazji 150-lecia Domu Gotyckiego w Puławach w dniu 14 czerwca dokonano otwarcia wielkiej Wystawy Jubileuszowej, na którą złożyły się cztery ekspozycje: 1. Wystawa Historyczno-muzealna, w Świątyni Sybilli i Domu Gotyckim 2. Wystawa dzieł J. P. Norblina, w Pałacu puławskim, 3. Dzieje architektury puławskiej, w Sieni pałacu, 4. Wystawa historii ogrodów puławskich, w Domku Chińskim.

Raleigh. North Carolina Museum. 6 kwietnia otwarto w North Carolina Museum, Raleigh, wystawę poświęconą pamięci zmarłego b. dyrektora muzeum, wybitnego uczonego i znawcy sztuki holenderskiej XVII wieku, W. R. Valentinera. Na wystawie znalazł się szereg najwybitniejszych dzieł artystów holenderskich i włoskich, związanych z działalnością Valentinera na polu działalności muzealnej. Wystawiono m. in. 6 obrazów Rembradta, 12 Halsa, 3 dzieła Leonarda da Vinci.

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. W styczniu Muzeum w Rotterdamie wystawiło obrazy i grafikę Edvarda Monticelli. W kwietniu — 80 obrazów Adolfa Monticelli. Była to retrospektywna wystawa, pierwsza — o tak dużej skali — poza Francją. Po ekspozycji w Rotterdamie wystawę przewieziono do Stedelijk Museum w Amsterdamie.

Rzeszów. Muzeum. Od 3 listopada do 12 grudnia otwarta była w Rzeszowie interesująca wystawa „Haft na płótnie XVII i XVIII wieku". Bogaty zbiór reprezentowały hafty Rzeszowszczyzny i Podgórza.

Rzym. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. W styczniu i lutym czynna była w Rzymie w Galerii Sztuki Współczesnej Wystawa Modiglianiego.

Rzym. Palazzo Farnesina. 18 kwietnia otwarto we Farnesinie wystawę florenckich rysunków z Luwru, z kolekcji Baldinucci. W Palazzo czynna była także wystawa rysunków weneckich ze zbiorów polskich.

Rzym. Palazzetto Venezia. W styczniu i lutym czynna była w Rzymie Wystawa „M. Sweerts i Bamboccianti", zorganizowana staraniem Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Rzym. Od 19 marca do 31 maja otwarta była wystawa pt. „Il Settecento a Roma" zorganizowana przez Associazione Amici dei Musei di Roma.

Salzburg. Residenzgalerie. W sierpniu i wrześniu czynna była w Rezydencji salzburskiej wystawa „Romantik in Österreich".

Sao Paolo. Brazylia. 3 września zainaugurowano w Sao Paolo V Biennale, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Sofia. Galeria Narodowa. 14 kwietnia odbyło się w Sofijskiej Galerii Narodowej otwarcie wystawy dzieł Jana Matejki zorganizowanej staraniem polskiego Ministerstwa Kultury i Sztuki, przez Muzeum Narodowe w Krakowie. Wystawa odwiedziła później Bukareszt, Budapeszt oraz Moskwę, Mińsk i Wilno.

Sztokholm. 12 grudnia dokonano w Muzeum Narodowym w Sztokholmie otwarcia wystawy obrazów mistrzów hiszpańskich.

Stuttgart. W czerwcu otwarto w Stuttgarcie wystawę malarstwa z prywatnych i kościelnych zbiorów, od czasów Średniowiecza, do końca XVIII w.

Stuttgart. Ludwigsburg. Od 8 maja do 31 lipca czynna była w zamku Ludwigsburg wystawa starej porcelany Ludwigsburskiej.

Tokio. W Muzeum Narodowym w Tokio zorganizowano wystawę „Martwej natury w malarstwie japońskim".

Toledo. Santa Cruz. W Toledo otwarto wystawę „Karol V i jego środowisko". Ekspozycja objęła pamiątki historyczne oraz cenne dzieła sztuki hiszpańskiej i niderlandzkiej, bronzy, tkaniny i obrazy.

Toronto, U.S.A. Art Gallery. W lutym zorganizowano w Toronto wystawę ikon bizantyjskich z amerykańskich kolekcji prywatnych.

Tours. Musée de Tours. W Tours otwarto wystawę poświęconą twórczości Bourdelle'a.

Ułan-Bator, 19 października odbyło się w Ułan-Bator uroczyste otwarcie wystawy pt. „Krajobraz polski", zorganizowanej — z polecenia Ministerstwa Kultury i Sztuki przez Muzeum Narodowe w Krakowie.

Verona. Palazzo Canossa. We wrześniu i październiku czynna była w Veronie Wystawa „Michele Sanmicheli".

Vaduz. W Vaduz otwarto wystawę Flamandzkiego malarstwa XVII wieku ze zbiorów ks. von Lichtenstein.

Warszawa. Muzeum Historyczne m. Warszawy.

27 stycznia — 8 marca „Warszawa w sztuce współczesnej".

28 kwietnia — 10 maja: Pokaz ludowego rzemiosła artystycznego Indonezji.

2 czerwca — 12 lipca: Wystawa kultur pierwotnej Afryki.

28 lipca — 23 sierpnia: Śląskie Malarstwo ludowe na szkle.

4 listopada — 31 grudnia: Rewolucyjny ruch husycki — wystawa zorganizowana przy współpracy Muzeum Narodowego w Pradze. Ilustrowała ona dzieje husytyzmu w Europie, na tle stosunków społecznych, kulturalnych i artystycznych.

Warszawa. Muzeum Narodowe. Od lutego do kwietnia czynna była w warszawskim Muzeum Narodowym wystawa „Od Młodej Polski do naszych czasów".

W marcu — „Witraże gotyckie" przygotowana wspólnie z Muzeum Pomorskim w Toruniu.

30 kwietnia otwarto wystawę malarstwa francuskiego „Od Gauguina do naszych czasów", którą w początkach czerwca przewieziono do krakowskiego Muzeum Narodowego.

9 listopada nastąpiło w warszawskim muzeum otwarcie Wystawy Chińskiej.

14 listopada — Wystawy Plastyki Węgierskiej.

20 grudnia rozpoczęła się wystawa prac Piotra Potworowskiego.

Warszawa. Uniwersytet Warszawski. Gabinet Rycin Uniwersytetu Warszawskiego zorganizował (od 15 września) wystawę „Rysunki pejzażystów flamandzkich i holenderskich". Na ekspozycję złożyły się rysunki z warszawskiego Gabinetu Rycin oraz z Muzeum Pomorskiego w Gdańsku.

Wakefield. Wakefield Art Gallery. W październiku otwarto w Wakefield wystawę malarzy z kontynentu osiadłych w Anglii. (The Continental British School of Painting).

Waszyngton. National Gallery of Art. Od 25 kwietnia do 24 maja czynna była w waszyngtońskiej Galerii Narodowej wystawa „Masterpieces of Impressionist and Postimpressionist Painting"

Waszyngton. Smithsonian Institute. 4 października otwarto wystawę „Rysunki Mistrzów Holenderskich". Ekspozycja objęła 150 rysunków od H. Boscha do V. van Gogha. Wystawa odwiedziła 5 innych muzeów amerykańskich.

Weimar. Staatliche Kunstsammlungen. W zbiorze graficznym muzeum w Weimarze zorganizowano w grudniu wystawę portretów niemieckich czterech stuleci, od Holbeina do Klingera.

Wenecja. W kwietniu i maju odbyła się w Wenecji Biennale Grafiki Włoskiej Współczesnej.

Wenecja. Museo Correr. W marcu czynna była w Museo Correr wystawa „Majoliki Renesansu" z warsztatów Faenzy, Pesaro, Wenecji i i.

Wenecja. Casa Pesaro. 27 czerwca otwarto w Casa Pesaro wystawę „La Pittura del Seicento a Venezia e nel Veneto". Na bogatą ekspozycję złożyły się obrazy z Galerii Doria, Galerii Borghese, z Galleria Nazionale dell'Arte Antica, z Uffizi, Brery oraz z muzeów zagranicznych. Wystawa czynna była do 25 października.

Wenecja. Istituto Cini. W lipcu w Instytucie Cini zorganizowano wystawę „Disegni Veneti del Settecento nella Collezione Wallraf". W październiku Instytut eksponował zespół rysunków i obrazów Antonia Pellegrini.

Wiedeń. Belveder. W salach Górnego Belwederu zorganizowano w listopadzie wystawę nabytków z lat 1947—1959. Pokazano 130 dzieł (wybór), wśród nich najcenniejsze obrazy malarstwa austriackiego od XV wieku do czasów dzisiejszych.

Wilno. Państwowe Muzeum Sztuki. W dawnym Ratuszu zorganizowano w Wilnie wystawę „Portretu, rysunku i karykatury Jana Matejki" — w czasie od 8 października do 7 listopada. Ekspozycję przygotowało Muzeum Narodowe w Krakowie.

Wrocław. Muzeum Historyczne m. Wrocławia. 3 maja otwarto z okazji Dni Wrocławia — w Muzeum Historycznym wystawę „Uzbrojenie polskie w epoce baroku". Na ekspozycję złożył się wybór militariów polskich od końca XVI do XVIII wieku. Wystawa czynna była do 10 czerwca.

Würzburg. Rezydencja. Od 13 czerwca do 13 września otwarta była w Würzburgu wystawa szkiców południowo-niemieckich i austriackich malarzy epoki baroku. Pokazano 60 doskonałych prac (m. in. Maulpertsch, Wink, Gran, Gunther), pochodzących z kolekcji M. Reuschel w Monachium.

Zürich. Institut fur Kunstwissenschaft. Do 31 marca (od 20 grudnia 1958) czynna była w Instytucie w Zürichu wystawa rysunków Johanna Heinricha Füssli (1741—1825), ze zbiorów szwajcarskich, angielskich, irlandzkich i szwedzkich

RÉSUMÉS

MATÉRIAUX

Zdzisław Żygulski

LE CENT-CINQUANTENAIRE DE PUŁAWY

Le musée de Puławy, fondé au début du XIXe siecle, est le plus ancien musée historique sur le territoire polonais. Dès sa naissance, il réglait son activité sur un programme politique et social empreint de patriotisme et de romantisme, et son influence sur la vie de la nation polonaise fut profonde. C'était une institution autonome, sous le patronage de la princesse Isabelle Czartoryska qui croyait à l'efficacité de la lutte armée contre les trois Etats envahisseurs; elle avait aussi le culte de T. Kościuszko et des sympathies napoléoniennes. Le gouvernement de la Russie tsariste qui se rendait compte de l'importance de Puławy pour le mouvement de l'indépendance avait confisqué le domaine avec les autres propriétés des Czartoryski. Il y fonda un Institut d'Agriculture. L'ordre avait été donné d'arracher des murs de la Maison Gothique tous les emblèmes, les souvenirs, les inscriptions, toutes les traces de l'ancien musée. Les spécimens furent en partie détruits. Cependant l'idée du musée, chassée de Puławy, trouva un asile à Paris. Les collections des Czartoryski dont la majeure partie était constituée par les „souvenirs" de Puławy, furent enrichies grace au zele collectionneur de Władysław Czartoryski, petit-fils d'Isabelle. Les nouvelles tendances firent négliger les „souvenirs historiques" et prêter une attention plus grande à la valeur artistique et scientifique des objets collectionnés. Le Musée Czartoryski eut sa place parmi les institutions connues et prisées. En 1876 il fut installé à côté des oeuvres d'art polonais et étranger nouvellement acquises.

La renaissance de Puławy, comme noyau des musées polonais et centre de muséographie, date seulement des dernières années. L'initiative de l'Etat a été secondée par l'initiative sociale, en premier lieu par l'Institut, le propriétaire actuel du château. Les travaux de conservation ont été commencés et, avec l'aide de la Société Polonaise de Tourisme, la rénovation du musée entreprise. Des études poussées furent menées dans différents milieux: des historiens de l'art de Varsovie, de Cracovie, de Lublin et de Poznań se sont intéressés à l'histoire de Puławy, ils ont étudié les problèmes d'urbanisme et d'architecture, l'histoire des jardins, les musées et les bibliothèques. On décida d'honorer le cent-cinquantenaire de Puławy, sous le titre de „Jubilé", par une série d'expositions:

1. L'exposition de l'histoire du musée, dans le Temple de Sibylle et dans la Maison Gothique.
2. L'exposition des oeuvres de J. P. Norblin dans la salle gothique du château de Puławy.
3. L'exposition des monuments de l'architecture de Puławy, dans le hall du château.
4. L'exposition historique des jardins de Puławy, dans la Maison Chinoise.
5. L'exposition historique des instituts agronomiques de Puławy.

L'exposition du jubilé a éveillé un vif intérèt et elle a suscité un renouveau de zele chez le personnel de Puławy. Grace à elle Puławy ont repris leur rang parmi les centres culturels de province, ils sont aussi devenus un centre de tourisme sur la voie reliant Varsovie à Kazimierz nad Wisłą, Lublin et Zamość.

Jerzy Kubczak

LES VASES ANTIQUES DE LA COLLECTION DE GOŁUCHÓW

La célèbre collection des vases antiques de Gołuchów date de la fin du XIXe siecle. Elle a été fondée par Jan Działyński et sa femme Isabelle Czartoryska. Jusqu'en 1939 elle se trouvait à Gołuchów, emmenée en Allemagne pendant l'occupation, elle fut retrouvée et restituée à la Pologne par les autorités soviétiques, en 1956. C'est le Musée National de Varsovie qui abrite actuellement la collection. L'ensemble des vases antiques, dont la plupart est de provenance attique, peut, par sa valeur, être placée au même rang que de nombreux spécimens des collections européennes.

La collection de Gołuchów comprend 259 pièces. La plupart ce sont des vases antiques; ils sont au nombre de 192, à côté d'eux 22 vases égyptiens, 6 de Carthage, 3 des territoires gaulois et germaniques, 7 de provenance inconnue et 29 de Chypre. Parmi ces derniers on remarque des vases rares et précieux.

La collection est connue sous le nom Collection Czartoryski de Gołuchów.

MUSÉES ET EXPOSITIONS

Jan Wegner

LE MUSÉE DE ŁOWICZ

Le Musée de Łowicz est logé dans un bâtiment de style baroque, construit d'aprés le projet de Tillman de Gammeren et achevé grâce aux soins de l'archevêque Szembek en 1730. Avant la dernière guerre le bâtiment servait d'école. Détruit au cours des opérations militaires, il fut en partie reconstruit et destiné à abriter le musée, les archives et la bibliothèque municipale. Les travaux de reconstruction dureront encore quelques années. C'est Władysław Tarczyński, mort en 1918 qui a inauguré le Musée des Antiquités et des Souvenirs Historiques. Ces collections furent détruites et emmenées au cours de la première guerre mondiale. Ce qui fut épargné constitue le Musée de la Region de Łowicz avec les collections d'ethnographie du Musée d'Ethnographie de Łowicz fondé en 1910 par Aniela Chmielińska, enthousiaste de l'art populaire de la région. Le Musée de Łowicz comprend actuellement les collections des deux institutions mentionnées. Il a ouvert ses portes au public en 1958 comme Département du Musée National de Varsovie. Les collections sont réparties en trois sections: d'ethnographie, d'archéologie et d'histoire. La plus riche et la plus intéressante est la section d'art populaire de Łowicz.

Alicja Łuka.

LES RÉALISATIONS ET LES PLANS DE LA SECTION D'ARCHÉOLOGIE DU MUSÉE DE POMÉRANIE A GDAŃSK

La Section d'Archéologie du Musée de Poméranie existe depuis 1953. Au cours des operations militaires de 1945, le bâtiment de l'ancien musée d' archéologie a été complètement détruit et les collections dispersées et dévastées. Dernièrement, la Section a obtenu une maison de cinq étages de style Renaissance, appelée „Maison des Naturalistes", et une annexe, située 25/6, rue Mariacka. L'ensemble des bâtiments qui présente une architecture extrêmement intéressante, a été accordé à la Section en 1954. La Section y poursuit ses nombreux travaux scientifiques; jusqu'a présent on a examiné des centaines de gisements de différentes cultures. A l'occasion de recherches préliminaires dans les couches supérieures on a découvert quelques dizaines de gisements, inconnus jusqu'à présent, de culture poméranienne. Les spécimens d' archéologie, amassés dans les années 1953 — 1960. ont été classés et catalogués. Les objets abimés sont soumis è une soigneuse conservation. La Section est en relation avec les institutions de Gdańsk, comme la Société Polonaise d'Archéologie et la Société des Sciences de Gdańsk. La Section exerce un patronage sur les sections d'archéologie des musées régionaux d'Elbląg, de Kartuzy, de Kwidzyń et de Lębork. Dans le domaine de la popularisation on prépare des ouvrages sur la préhistoire de la Poméranie. Les sujets en vue pour les prochaines expositions ce sont: La Poméranie de Gdańsk dans la période de la formation et des premiers siècles de l'Etat polonais. L'Art dans les temps préhistoriques, L'Art de la construction de vaisseaux chez les Slaves, La Protection des monuments d'archéologie. La Culture de la Pologne au temps des premiers Piast.

Stanisław Brzostowski.

LE MUSÉE DE BIAŁYSTOK

De nouveaux musées ont été crées sur le territorie de la voïvodie de Białystok, dans les dernières années; l'un d'eux est le Musée de Białystok, organise en 1949 et promu, en 1957, au rang de musée départemental. Pour sa résidence on a choisi l'hôtel de ville, construit par J. Klemm, architecte des Branicki dans les années 1740—45, et reconstruit en 1954 après les ravages de la guerre. Les sections s'ouvraient successivement: la section historique, archéologique. Elles occupaient les appartements de l'ancien hôtel de ville, ingénieusement aménagés pour le musée. Dans les trois dernières années, le petit musée régional est devenu une institution importante, avec une organisation toujours plus parfaite, déployant une vive activité scientifique et didactique. C'est une belle réalisation de l'effort collectif des autorités, des institutions et de la société de Białystok.

Andrzej Kopff

UNE EXPOSITION DE PEINTURE EN EXTRÊME-ORIENT. LA PAYSAGE POLONAIS

Au début de 1959, le Musée National de Cracovie a préparé une exposition de peinture, „Le Paysage Polonais", pour les pays d'Extrême-Orient: pour la Chine, la Corée et la Mongolie. On y a montré le paysage au sens propre du mot, représentant toutes les régions du pays, les Tatra ainsi que les plaines de la Pologne, les vastes champs et les prairies, les habitations rurales, le paysage des campagnes et des villes. A côté des tableaux l'exposition comprenait des planches et des photographies. Des inscriptions détaillées remplaçaient le catalogue. L'exposition a permis aux visiteurs de l'Extrême-Orient de suivre l'évolution de la peinture polonaise au cours de cent ans, partant de N. J. Głowacki, au paysage de F. Kowarski. Elle a été présentée dans les villes de Pyong-yang, Pékin et Oulan-bator et y a éveillé un grand intérêt, surtout chez les jeunes parmi lesquels on a remarqué les étudiants des écoles des beaux-arts.

Stefan Górzyński Jerzy Szydłowski

LE MUSÉE DE MÉTROLOGIE À VARSOVIE

Des musées spéciaux s'ouvrent en Pologne à côté des musées concernant les techniques générales; l'un d'eux c'est le Musée de Metrologie à Varsovie. Son but est de propager les acquisitions de la métrologie. Il a été fondé en 1952 dans l'Office Central des Mesures et Poids et c'est le seul musée de ce genre en Pologne. Les spécimens illustrent l'état passé et l'actuel de la métrologie et son développement. Ils sont groupés selon les secteurs de la métrologie: temps, longueur, angle, débit, capacité, pression, température, masse et force, tachéometrie, électricité, etc. Ils comprennent des instruments de mesure originaux ou leurs modèles qui sont exposés de manière à faire voir leur construction et à pouvoir les mettre en mouvement.

Les tâches principales du Musée sont:

1. La conservation et l'assemblement d'objets liés à l'histoire de la métrologie.
2. L'assemblement de documents et de pièces d'archives.
3. La presentation des collections dans un but scientifique et didactique.
4. La popularisation.

Tomasz Czayka

LE MUSÉE DE LA MARINE DE GUERRE À GDYNIA

Au mois de juin 1952 s'ouvrait, dans les salles du Musée de l'Armée à Varsovie, une exposition de „La Marine de Guerre au service de la Patrie et de la Paix". L'intérêt qu'elle a éveillé a suggéré au commandement de la marine de guerre l'idée d'une exposition permanente, consacrée à l'histoire des luttes et du développement de la flotte polonaise. Ce furent le Bureau d'Histoire et le Comité Politique de la marine de guerre qui l'ont réalisée à Gdynia. En juin 1953 fut ouvert, au Boulevard Suédois, le Musée de la Marine de Guerre. A la suite de travaux d'adaptation on obtint une superficie d'exposition de 212 m. carrés et des locaux supplémentaires dans les combles et dans les souterrains, qui furent destinés à la bibliothèque, à l'atelier de conservation et de modelage, au magasin. Un terrain adjacent de 2000 m. carrés fut aussi acquis. Au début de 1957 l'exposition fut réorganisée et partagée en trois sections:

1. Le moyen âge (Xe — XVIes.)
2. Les temps modernes (XVIe — début du XIX e s.), l'apparition du vaisseau de guerre et son développement.
3. Les temps nouveaux, jusqu'en 1945, le développement des vaisseaux de guerre mécanisés, la naissance, le développement de la marine de guerre polonaise et sa participation à la IIe guerre mondiale.

L'exposition embrasse, quant au temps et au sujet, dix siècles de l'art militaire de la marine de guerre, elle unit l'histoire à la technique. Surmontant les difficultés provenant de l'exiguité des locaux et du manque de personnel, le Musée organise des expositions temporaires, des conférences sur la marine de querre polonaise pour les professeurs, pour les instructeurs de „préparation militaire" et pour les éclaireurs.

Jerzy Świecimski

„L'EVOLUTION DES VERTÉBRÉS", EXPOSITION AU PALAIS DE LA CULTURE ET DE LA SCIENCE À VARSOVIE

L'Institut de Zoologie de l'Académie Polonaise des Sciences (PAN) a remis à la Section de Cracovie les soin d'organiser l'exposition „L'Evolution des Vertébrés". Le côté technique était aux mains d'un ensemble d'architectes de Varsovie, la realisation graphique et plastique avait été confiée à des artistes de Cracovie et de Varsovie. Les préparatifs ont commencé en mars 1960. En juin l'exposition était ouverte — elle doit durer 5 ans.

Les spécimens originaux y figurent à côté des modéles. des photographies, graphique et la plastique. C'est un experiment, car c'est la première exposition du domaine des sciences naturelles en Pologne qui ait rejeté le „style muséal" traditionnel. Le problème de l'évolution des vertébrés constitue une part seulement du programme d'expositions que s'est assigné l'Institut de Zoologie. La prochaine exposition aura pour sujet les „Invertébrés".

MISCELLANEA

Jan Białostocki

LES MUSÉES D'ESPAGNE. 1958.

Les musées espagnols sont peu connus en Pologne. Malgré toutes les guerres qui ont sévi en Espagne durant le XIXe et le XXe siècle, le nombre des monuments est frappant dans ce pays. L'auteur rend compte des impressions qu'il a amassées au cours de son voyage en Espagne,

en 1958. Il passe en revue les caractères des plus importantes collections d'Espagne, des musées de l'Etat, de l'Eglise et des personnes privées; il analyse leur activité scientifique et éditrice et mentionne les monuments les plus importants.

Janusz Lehmann

SUR LA CONSERVATION DE QUELQUES OBJETS EN FER DU MUSÉE NATIONAL DE POZNAŃ

L'atelier de conservation du Musée National de Poznań a entrepris la conservation de deux épées en fer: il a fallu prendre en considération, d,une part, l'état de ces épées, d'autre part les conditions dans lesquelles elles avaient été gardées. Les effets de la corrosion ont été enlevés seulement jusqu'à un certain point, déterminé par les exigences d'esthétique et de conservation. A cette occasion on a découvert sur l'une des pièces une petite incrustation en cuivre, sur l'autre, une date. Un examen métallographique (macrographie et micrographie) a permis de préciser la technique de forgeage des deux épées et la structure du metal.

La première épée, destinée aux expositions, a été laissée avec la patine qui la recouvrait et emmanchée avec de la matière plastique. La seconde doit servir à des expositions en dehors: elle a été recouverte d'un protecteur a catode sur une membrane de matière plastique, et la lame a été masquée par une emulsion de graphite.

Aucune conservation, même la plus soigneuse, n'est définitive. Son efficacité dépend des conditions dans lesquelles l'objet sera gardé apres la rénovation.

Les minces couches protectrices que produit la corrosion sont fragiles et tiennent mal à la surface du métal. Elles n'ont aucune importance quand il s'agit de la protection contre la corrosion.

Pour remédier à cet inconvénient on recouvre l'objet d'une enveloppe protectrice, cependant il faut se rendre compte qu'il n'y a pas de protection absolue contre la corrosion. Les agents corrosifs pénètrent chaque enveloppe avec une vitesse dépendant de la nature du protecteur. Cette enveloppe retarde le moment initial du proces de la corrosion, mais n'éloigne pas le danger définitivement. Des que la corrosion a commencé certaines enveloppes peuvent même l'accélérer, d'autres la retardent. Dans nos ateliers de conservation, nous employons de préférence des enveloppes qui retardent le proces de la corrosion.

Janusz Lehmann

QUELQUES REMARQUES SUR LA CONSERVATION D'OBJETS D'ARGENT

L'auteur examine les questions relatives à la conservation du trésor de monnaies d'argent du XVIIe siècle, trouvé près de Konin (voïv. de Poznań) et de la copie galvanoplastique du reliquaire de la main de saint Adalbert. Le trésor comprenait 277 pièces de monnaie d'argent, de l'ancien titre VII $^{1}/_{4}$ et VI, c'est-à-dire du titre actuel 453 et 375. Les monnaies sont couvertes de patine verte. Comme elle n'en leve rien à leur valeur esthétique, on décida de la laisser, il fallut seulement enlever les éléments actifs qui se trouvaient sur 40 monnaies. Ils sont hygoscopiques et solubles dans l'eau distillée; on les a donc enlevés à l'aide de compresses d'eau distillée.

Sur le reliquaire il y avait des traces de chlorure d'argent visibles à la lumière. L'analyse a démontré la décomposition de la matière plastique qui avait été employée pour la fabrication du vernis recouvrant le bois des vitrines. Un des produits de la décomposition était du chlore à l'état libre.

La conservation de deux objets de même matière a présenté des problèmes contraires du fait que les monnaies avaient subi un proces de corrosion électrochimique dont la patine était l'effet: or, il importait de garder cette patine; le reliquaire, par contre, avait subi à la surface une corrossion chimique qui avait donné des taches et il fallait enlever ces taches. Pour les monnaies on a empêché le proces de la corrosion en les transportant dans d'autres conditions. Pour le reliquaire il a fallu améliorer les conditions dans lesquelles il était gardé en séchant les lieux et en enlevant les traces de chlore provenant de la décomposition de la matière plastique.

Jerzy Świecimski

LES VITRINES DES NOUVELLES EXPOSITIONS D'HISTOIRE NATURELLE EN POLOGNE

L'atelier de muséographie d'histoire naturelle de la Section de Cracovie de l'Institut de Zoologie de l'Académie Polonaise des Sciences a réalisé, d'après un plan original, un certain nombre de vitrines pour les spécimens d'histoire naturelle:

1. Des vitrines isolées de différente hauteur et grandeur.
2. Une variante du type 1.
3. Des vitrines apposées à un écran ou au mur.

BIBLIOTEKA PUBLICZNA M. ST. WARSZAWY 1907

CENA ZŁ 30,–